د/أحمد كشـك

# النحـو ودوره فى الإبـداع





# النحو ودوره في الإبداع

# النحو ودوره فى الإبداع

الدكتور أحمد كشك



**بطاقة فهرسة**

فهرسة أثناء النشر إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية إدارة الشئون الفنية

كشك، أحمد

النحو ودوره فى الإبداع/ أحمد كشك - ط١ - القاهرة دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٨.

١٨٨ص ٠ سم

تدمك. ٢ - ٩٨٧ - ٢١٥ - ٩٧٧

١ - اللغة العربية - النحو

أ - العنوان

٤١٥,١

الكتاب : النحو ودوره فى الإبداع

المؤلف . د. أحمد كشك

رقم الإيداع : ٢٠٠٨/٢٢١٦

تاريخ النشر : ٢٠٠٨

الترقيم الدولى : I. S. B. N. 977 - 215 - 987 - 2



الناشر . دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع

شركة ذات مسئولية محدودة

الإدارة والمطابع : ١٢ شارع نوبار لاظوغلى (القاهرة)

ت : ٢٧٩٤٢٠٧٩ فاكس ٢٧٩٥٤٣٢٤

التوزيع : دار غريب ٣,١ شارع كامل صدقى الفجالة - القاهرة

ت ٢٥٩٠٢١٠٧ - ٢٥٩١٧٩٥٩

إدارة التسويق والمعرض الدائم } ١٢٨ شارع مصطفى النحاس مدينة نصر - الدور الأول

ت ٢٤٧٣٨١٤٢ - ٢٤٧٣٨١٤٣

www.dargharceb.com

إلى الأستاذ رجاء النقاش

تحية تجلة وتقدير

# تقـــــديم

حين بدت خيوط هذا الكتاب تتجمع من خلال موضوعات متناثرة بان فيها دور اللغة والشعر والإيقاع والمبدع والمتلقى ـ ظهر هذا السؤال الغامض الخبئ أمام هذه المتناثرات .

هل يستطيع النظام اللغوى أن يحكم لغة تروغ أمام صائدها كمـا يـروغ الثعلب؟ لغة تعلو وتهبط، تهدأ وتثور، تصفو وتمطر، تضحك وتغضب، تجـرى كالنهر تارة وتتوتر بحرا هائجا تارات .

لغة ينتابها خجل وحياء أحيانا وتكشف عن عريها ومكنونها فـى سـفور أحايين دون خفاء. لغة يرتد فيها الأعمى بصيرا ويصبح الشيخ وليدا، وتحتـوى عين الأبصار فيها ملكوت الكون والفضاء. لغة تقول أنا الإنسان، أنـا الفيـافى والوهاد، أنا القمر والجبال أنا الشمس والكسوف والخسوف والأرض والسماء .

لغة تسمح للكف أن تقبض على الماء وتذوب في الجليد كما يذوب الحطب في النار .

لغة تحاور وتناور، تقدم وتؤخر، تنكر وتحذف، تظهر وتبطن لا تـستقر على حال، ولا يهدأ لها بال، تخلط الحابل بالنابل فى حنكة ولهو وانتشاء .

لغة تتيه بنفسها فى زهو وخيلاء قائلة : أين أنا من قائلى وأين قائلى منى! بل ويل له منى. لغة تأنف ركوب القطار لعلمها أنه محدود المـسار، وتـسمو لامتطاء صهوة الجواد الرامح الجامح الذى يغوص فى الوديان والغابات، ويعلو مدارج الجبال، ويحط سيلا من عل كره وفره كما أبصره امرؤ القيس.

لغة تزهو بنفسها مطلقة تحديها فى سؤال :

هل يستطيع نظام ما أن يلتقط من حركة جملتى، وأرق كلمتى بعض احتواء!

أيها القارئ المبدع لعل فى المتناثرات التى يلقيها هذا الكتاب بعض كشف ومصالحة ووئام .

إن حركة هذه الأوراق الملقاة فى هذا الكتاب تدور حول بعض انطباعات وأفكار وتحليلات :

١- علاقة النظام النحوى بالإبداع .

٢- حركة العبقرى أبى العلاء الذى ألّه اللغة وذاب فيها عشقا وإبداعا، وهو هامة كبرى عشقت المتنبى صاحب المقام العالى فى الإبداع .

٣- حركة سميّه فى حب المتنبى الذى اتسعت فى دائرته رؤية الظاهرة اللغوية، وهو ابن جنى والذى حاول بعمق أن يربط بينها وبين هالة الإبداع .

٤- حوار قافز حول نص قديم حديث للمنخّل اليشكرى يعيش سياقًا يكاد يحيا أكثر من زمانه بأزمان .

٥- موروث لغوى أفصح فيه شاعر عربى عُمانى هو النبهانى عن سلطة اللغة فى حركة الديوان .

انطباعات وأفكار وبعض استنباطات نرجو أن يكون لها نصيب من صحة العقل والذوق والوجدان .

أ.د/أحمد كشك

يناير ٢٠٠٧م

# النظام النحوى ولغة الإبداع

أو

## تأصيل العلاقة بين القاعدة والإبداع

في هذه العلاقة أقول : إذا كان النحو كما أحسه مركبا صعبا عسير المنال سطحا وعمقا فإن الشعر أيضا .

**صعب وطويـــل سلمـــه**

**إذا ارتقى فيه الذى لا يعلمـــه**

**زلت به إلى الحضيض قدمـــه**

فى طريق هذين المركبين أفصح عن مكنون نفسى بهذا الخيط الاحتمالى العابر الذى يضع نقاطا أريد إبرازها فى سبيل حب اللغة والشعر والنحو .

وفى البادرة الأولى أسأل هل نحن بحاجة إلى تقنين للعامية أو الفصحى؟ لمن ولاء الدرس؟

وهنا يدور السؤال مرة أخرى

لماذا يقنن المجتمع لعاميته . أهى نافرة فى لسان

ناطقيها وأهليها، أو أنها فى إهابه ولحمته قدرة طبيعية فطرية؟

وهنا أقول : العامية لا تنفر ولا تفر ولا تغرب ــ فى حدود بيئتهــا ــ لأن مستخدمها يهمس بها، يضحك، يبكى، يأكل ويشرب ويسامر. تدخل معه فى طعامه، فى إدامه، يسرّبها معه تحت دفء الدثار والغطاء، أى أنها فــى مجــال المستور المحدود .

فهل من الممكن عمليا أن يطلب مجتمعها أمر ناموسها وناموسها يتغيــر ليل نهار؟

هل هناك من خوف عليها؟

لا مطلب لاستمرارها ولا مطلب لوجودها فى حسبانى باعتبارها دليلا بارزا ناهضا لعطاء شامل لحضارة أمة .

التوجه إذًا إلى الفصحى التى ثبت وادى النحو فيها وثبت القالب فالذى قال فى العصر الجاهلى :

وأحبها وتحبنى ويحب ناقتها بعيرى

هل كان يدرك وقتها أنه يصوغ هيكلا لإهاب يجرى معنا اليوم وبعد اليوم حيث نقول مثلما قال :

| | |
|---|---|
| وأضربها | وتضربنى |
| وأكلمها | وتكلمنى |
| وأخاصمها | وتخاصمنى |
| وأغازلها | وتغازلنى |

إلى ما شاء الكلام ما دام الإهاب ثابتا يعرف فيه موقع الرأس من القدم والأصابع من الكف والكف من الذراع .

إن النظام بثباته ومتغيره جار وراء اللغة فهى الصوت وهو الصدى .

هذا النظام المرتكز على لغة ثرة التعبير نريد أن نؤكد علاقته بمنطقة الإبداع الأولى لدى العرب وهى الشعر؛ مع التسليم بتلازم اللغة مع القرآن والحديث الشريف؛ فالحوار مع القرآن يدرك مريدوه أنه حوار ضارب فى اللسان والفؤاد والدنيا والآخرة والثواب والعقاب .

نحن نريد بيان العلاقة الحميمية بين صانع النظام النحوى ولغة الشعر وبخاصة أن هناك اتهاما للنحو بإفساد منطقة الإبداع .

فى البدء اتجه النحاة صوب لغة الشعر ولعل علاقة الطرف الآخر بالنحو لم تك فى البداية علاقة وفاق .

ولقد بدا فى المحيط السياقى الثقافى بعض سخرية من النظام النحوى والنحاة يقول شاعر :

ترنو بطَرف فاتر فاتن أضعف من حجة نحوى

ويقول إعرابى لأبى زيد ظنه يسأل سؤالا فى النحو :

لست للنحو جئتكم لا ولا فيه أرغب
أنا مالى ولا مرئ أبد الدهر يضرب
خلّ زيدا لشأنه حيث ما شاء يذهب
واستمع قول عاشق قد شجاه التطرب ..

ولم تفت السخرية لغويا هو عيسى بن عمر واصفا خلاف النحاة :

إذا اجتمعوا على ألف وواو وياء هاج بينهم جدال

فكل من ضاق إبداعا وجه ضيقه صوب النحو؛ حتى المحدثون الذين يقول أحدهم :

أقاس النحاة حدود الزمان ومرمى خيالى وعقليتى
لقد حددوها لأفكارهم فضاقت وزمّت على فكرتى
فقلتم يقول الكسائى فقلت وجبران قال على صحة.

في البدء كان الصدام وكانت المنافرة وحين بدأ النحو يتحسس بعض خيوط من نظام، كان الصدام بينه وبين الشعراء قائما، نلمح ذلك في ثورة عمّار الكلبي وبشر بن أبي خازم .

ونقف وقفة عند نحوي في بدء النظام قيل عنه بأنه أول من بعج النحو ومد القياس؛ أي أنه في المرحلة الهائمة التي كانت تبحث للنحو عن طريق، في مقابل شاعر كبير هو الفرزدق الذي كان نموذجا لكبرياء الشاعر وكبرياء لغة الشعر .

يقول الفرزدق بعد تتبع طويل من ابن أبي اسحاق :

وعض زمان يا بن مروان لم يدع     من المال إلا مسحتا أو مجلفُ

يقول له عبد الله بن أبي اسحاق :

علام رفعت كلمة مجلف .

فيرد الفرزدق : على ما يسوؤك وينوؤك

علينا أن نقول وعليكم أن تتأولوا .

والعبارة المركزية هي تلك اللغة الآمرة :

علينا أن نقول وعليكم أن تتأولوا .

فعلينا أن نقول     تساوي نحن الصوت .

وعليكم أن تتأولوا تساوي     وأنتم الصدى .

إنقا أما رجلين نحوى يصنع بعضّ خيوط مبهمة خائف علـى ضـياعها، وشاعر يرى أن شعره فوق النظام اللغوى بل قبله، يصنع ما يريد كمـا سـئل فقال:

فعلت ذلك ليشقى به النحويون .

وكما رام خطوه فيما بعد من قال معبرا عن حركة إبداعه المثيرة :

أنـام مـلء جفـونى عـن شـواردها ويـسهر القـوم جراهـا ويختـصم

فلمن كان الانتصار؟ من الواضح أنه صار للمبدع الذى أضحت كلمتـه أمرا لنهج نحوى؛ ومن هذا تم التأويل لإحداث المصالحة بين النحو والشعر .

**المصالحة بين النص والقاعدة :**

يبدو أنه حين استقر أمر النظام وأصبح واضح الملامح محدد الأركـان بدت نظريته غير مرتعشة ولا هيابة من لغة الشعر فقد صالحها وجرى لها؛ أى جرى معها .

هكذا نجد التأويل فى أبرز مظاهره سبيلا لإحداث الموائمة بين سـلوك الشاعر ونظام النحو. فالزجاجى بعيدا عن زمان عبد الله بن أبى اسـحاق فـى حواره عن جواز الابتداء بالنكرة دون مسوغ أجاز فى قول الفرزدق أن تعـرب مجلف :

مبتدأ لخبر محذوف والتقدير أو مجلف كذلك (الجمل ص٢٠٤)

واستحسن ابن عصفور أن يكون مجلف فاعلا لفعل محذوف والتقدير أو بقى مجلف .

وفى واقع الأمر أن أمر الفرزدق خطّ الطريق الذى انصاع فيه النحاة لأمر الشعر، فقد أولوا واختلفوا فى إعراب مجلف على هذه الرواية (أى التى نصبت مسحتا) على ستة أقوال؛ حيث قالوا إنها :

١- مبتدأ خبره محذوف؛ أى مجلف كذلك . ومن هؤلاء (الفراء / الزجاجى / ابن خروف) .

٢- فاعل لفعل محذوف؛ أى بقى مجلف .(ابن جنى الخصائص ٩٩/١) .

٣- خبر لمبتدأ محذوف؛ أى الباقى مجلف أو هو مجلف .(ثعلب) .

٤- معطوف على الضمير فى مسحتاوهو رأى للكسائي حكاه هشام عن معاوية .(إصلاح الخلل ص٢٦٢) .

٥- مجلف مصدر ميمى على وزن مفعل عطف على المصدرعض أى وعض أو تجلف .وإليه ذهب الفارسى (خزانة الأدب ١٤٧/٥) .

٦- معطوف على مسحت حملا على المعنى لم يبق من المال إلا مسحت أو مجلف الفارقى فى شرح (أبيات مشكلة الإعراب ص٢٩٥) .

هكذا ضاعت مجابهة عبد الله بن أبى اسحاق فى ظل سطوة الفرزدق الذى أمر فاستجاب له النحاة حبا فى لغة الشعر. فقول الشاعر هو الصواب وعلى النظام أن يرعى ذلك مستخدما أهم آلاته فى المصالحة والاتساق وهى التأويل .

حين استقر النظام ترك للغة الشعر أنِ تمرح وتبدع وتتألق معتمدة على فرضياته وأسسه .

وماذا بعد التأويل الذى أحدث المصالحة بين القاعدة والشعر كيـف كـان خط النحو لحركة الشعر؟ أنا أظن أن منطقة الجواز فى النحو من همهـا تـرك السبيل حُرّا للغة الشعر .

**منطقة الجواز فى النحو (بنية وتركيبا) :**

لم يعد النظام النحوى جبريا ففيه من الأحكام الجـائزة مـا يفـوق حكـم الوجوب؛ ومعنى الجواز أن الشاعر بين أمرين أحدهما يفارق الآخر؛ ومن ثـم يكون مجال الاختيار والانتقاء حسب السياق ورؤية الشاعر ــ هو الأساس .

فالفرع فى ثوابت التركيب يتحرك فى لغة الشعر أكثـر مـن الأصـل، والقاعدة تهيم بالفرع كما هامت بالأصل. إن من شرف العربية الحـذف حـين يكون الأصل الذكر، ومن شرفها التقديم حيث يكون التأخير. وتترك سبيلا واسعا للتصرف فى البنية من أجل لغة الشعر، ورغم أن هامتها وعشقها فى الإعـراب فإنها تتحاور مجوزة الجر والنصب، والرفع والنـصب فـى الموقـع النـصى الواحـد.

وعلى من يريد استنطاق إبداع النحو وكونه نظاما يتألق بلغة الـشعر أن يقرأ ما يجرى لدى ابن جنى فيما كتبه تحت عنوان باب فى شـجاعة العربيـة (الخصائص ج٣ / ٣٦٠) .

ـ حيث يقول .

اعلم أن معظم ذلك إنما هو الحذف والزيادة والتقديم والتأخير والحمل على المعنى والتحريف .

ففى حديث نحوى له عن الحذف يقول ج٣ / ٣٦٧ فأما قوله :

مالك عندى غير سهم وحجـر

وغـير كبداء شديدة الوتـر

جاءت بكفىّ كان من أرمى البشر

أى بكفىّ رجل أو إنسان كان من أرمى البشر، فقد روى غير هذه الرواية بكفى كان مَنْ أرمى البشر بفتح ميم مَنْ أى بكفىّ من هو أرمى البشر؛ وكان على هذه زائدة .

النص باق كما هو على حاله لا مساس به والحوار فى حبه نحوى. فالحرية الممنوحة لحركة الشعر فى النحو كبيرة، حذف يقابله ذكر، تقديم يرومه تأخير، بنية يتصرف فى ركابها الشاعر فيجعل الأرانب أرانى، والثعالب ثعالى، والصيارف الصياريف، وابن سالم ابن سلّام، وعزّة تصبح عز، وحارث يضحى حارِ؛ حتى الإعراب ملاك النحو يجرى التأويل فيه إرضاء للشاعر مع المحافظة عليه .

إن القانون النحوى يروم الاتساع ولديه قدرة على الاستمرار. ففى جواز الابتداء بالنكرة يربط أمره بالإفادة وهى مطلب اللغة، واتساع أمر الصوغ قياسا وارتباطا بهذه الفائدة لا حد له؛ فابن مالك وهو يتحدث بشأن هذا الجواز يصدر هذا القانون النحوى الدلالى السياقى والقياسى قائلا :

ولا يجوز الابتدا بالنكرة ما لم تُفد كعند زيد نمِرة

ثم يختم بعد التمثيل ببعض النماذج قائلا :

وليقس ما لم يُقَـــلْ

وفى مفهوم الصيرورة تنطلق المفردات فى إطار النسخ مع كل دال يحوى معنى الصيرورة وجد أم ينتظر وجوده. فمناط النظام الفائدة والقياس .

التأويل.. ومنطقه الجواز مِنّة من النحاة للمصالحة مع لغة الشعر، والنفاذ إليها .

والدارس العربى يعلم أن النحاة هم الـــذين أصـــدروا وحـــافظوا علـــى خصوصية الإبداع حين نصوا على ثنائية لغـــة الاختيـــار ولغـــة الاضـــطرار، فالضرورة الشعرية تدرس فى نطاق النظام النحوى مع ما فى كلمة الـــضرورة من دلالة تنوء عن قصد النحاة؛لأنهم حين تحدثوا عن لغة الاضـــطرار كـــانوا يقصدون لغة الشعر بمذاقها وحركتها، ومجازها. فابن عصفور يقول : والـــشعر كله ضرورة "فلا يظنن ظان دلالة العيب فى الكلمة؛ فالمقصود أن لغـــة الـــشعر حركة متوفزة متحركة تهدأ وتثور، ترتب وتكسر الترتيـــب، تُظْهِـــر وتخفـــى، يتحول فيها الواقع إلى مجاز والمجاز إلى واقع .

أنا أظن أن أول من تكلم فى لغة الشعر وأفصح عنها هم النحاة لا النقـــاد وكتب الضرائر نحوية قبل أن تكون نقدية وأدبية .

وترد أمامى ملاحظة مؤداها أنه مع عدم إهمال لغة النثر التى وردت فى مؤلفات النحويين نادرا؛ فإن النحاة رأوا أن ما فى لغة الشعر يغطى مراد النثـــر ويزيد ففى الشعر مورد للهجات .

يتضح هذا المورد من خلال لغة من يلزم المثنى الألف قائلا :

إن أباهـــا وأبـــا أباهـــا قـــد بلغـــا فـــى المجـــد غايتاهـــا

ومن خلال لغة أكلونى البراغيث التى ورد مرادها واضحا فى لغة الشعر حيث نجد:

**رأين الغوانى الشيب لاح بعارضى   فأعرضن عنى بالخدود النواضر**

**نصروك قومى فاعتززت بنصرهم   ولو أنهم خذلوك كنت ذليلا**

ومن خلال كسر حرف المضارعة كما فى حركة الشاعر اللغوية التى جاءت فى قوله :

**لو قلت ما فى قومها لم تيثم   يفضلها فى حسب وميسم**

ومن خلال مورد النون فى موقع العين كما يقول المعرىّ :

**لمن جيرةٌ سيموا النوال فلم يُنْطوا.**

**الشعر يحوى فى إهابه النثر وهذا واضح من عفويةالقول بالشعر**

فقد كادت منظومة الشعر فى سهولتها تواكب حق النثر حين الخطاب .

فالعربى الذى هجر زوجه؛ لأنها لم تلد له الغلام وجدها ترقص ابنتها فى الخباء :

**ما لأبى حمزة لا يأتينا   يظلُّ فى البيت الذى يلينا**

**غضبان ألا نلد البنينا   تالله ما ذلك فى أيدينا**

**وإنما نأخذ ما أعطينا   ونحن كالزرع لزارعينا**

**ننبت ما زرعوه فينا**

يسمع هذه الأبيات العادية فى ألفاظها ومعانيها فيقبل على زوجـــه وابنتـــه قائلا :

ظلمتكمــــــــا وربّ الكعبــــــــة

فلننظرْ إلى جملة النثر التى لم تبتعد عن قول الشعر : ظلمتكما / ورب / الكعْ / بتى / مفاعلتن .فبين الشعر وإيقاع اللغة مقاربة وتلاق، فالذى يحتــضن الشعر يحتضن معه كل شيء .

# النحاة والإيقاع

لم تقف ملكة النحو عند نسج رؤاها من خلال جملة الشعر، ولم تقف عند وصف لغة الشعر والتأويل لصحة هذه اللغة. فقد بان أن الدرس الإيقاعى وهو من خصوص لغة الشعر قام بأمره اللغويون النحاة من مثل :

الخليل / الأخفش / الجوهرى / ابن جنى / الزمخشرى / التبريزى / الدمامينى ...

فالشعر بكل أركانه الوزن واللفظ والمعنى والقافية يعيش فى حمى منظومة النحو .

وأنا لم أستغرب أطلاقا تمسك الدرس النحوى بقضية الإيقاع وجعلها من ملكته وزنا وقافية!

# العلاقة بين النحو والإبداع

هناك علاقة تآزر بين الصواب والجمال وقد يكون النظام النحوى باحثـا فى أمره الظاهر عن الصواب، وإن كان الخفى هو الصواب المسلم إلى إبهـار وجمال .

وفى ظل هذه العلاقة بين النحو والإبداع، على المبدع أن يستقر على مـا استقر عليه النحو من الثابت فيه، وأن يصنع فى المتغير وهو كثير ما يحلو لـه ويريد ..

إن أوضح أدوات الشاعر مع أمر الإيقاع أمر المجاز، وليس المجاز أمرا متفلتا بعيدا عن حق الصواب. فالصواب اللغوى الذى يعرض جملة أنا مـسافر إلى المنيا بإمكان الشاعر أن يقول فيه المنيا مسافرة الىّ؛ حيـث الفـارق بـين الحقيقة والمجاز هنا لم يحدث مفارقة مع الصواب؛ ومن هنا فإن الذى يريـد أن يحدث المجاز فى أمر جملة حقيقية مثل : ضرب محمد عليا

ليس بإمكانه أن يستبدل بالفعل ضرب حرف الجر (فى) قائلا "فى محمـد عليا" ؛ لأن الأفعال فى قسمة اللغة شيء والحروف شيء آخر. فـالمقول هنـا ساقط نحويا وإبداعيا .

وليس بإمكانه أن يستبدل بالفعل ضرب الفعل جلس قائلا جلس محمد عليا؛ لأن منطق الصواب يقول بأن الفعل اللازم لا يوضع فى خانة المتعدى؛ ومن ثم يكون المعروض ساقطا نحويا وإبداعيا .

لكن بإمكانه أن يستبدل بالفعل "ضرب" الفعل "أكل" قائلا أكل محمد عليـا؛ فتصبح هذه الجملة التى استخدمت حق المجاز جملة شعرية إبداعية؛ لأنـه لـو سأل سائل قائلا كيف يأكل محمد عليا يكون الجواب وقتها : ألـم تـسمع قـول

المولى عز وجل "أيحب أحدكم أن يأكل لحم أخيه ميتا". فالمبدع عليه أن يجرى مع النحو فى ثوابته فإذا ما حققها بانت له نقطة فضاء يفعل فيها ما يشاء .

## حركة النحو حركة للإبداع :

نحن نريد أن يكون النحو جزءا من إبداع؛ أن نرسخ ملكته من خلال لغة الإبداع فيتحقق للمتعلم هذا الثراء المركب الجامع بين الصواب والجمال. فالصواب أمره نفعى، والجمال أمره إمتاعى ولن تتألق عربيتنا إلا بجماع الأمرين معا .

أنا أضن أن أقف بحركة النحو عند صلاح المحاورة الآتية :

- بكم اشتريت الحقيبة يا خليل ؟
- بخمسين جنيها .
- وهل أنت مسافر إلى الإسكندرية ؟
- نعم .

إن هذه النفعية لا يهتم بها نحو مبدع؛ لأن لغة الإشارات والعاميات تقدم إنجازات أقوى منها. إن القارئ المتثبت لدور النحو عليه أن يفكر فى ما رامه ابن جنى فى كتابه الخصائص جـ٢ ص٣٦ تحت "باب فى شجاعة العربية" حيث يجعل الشجاعة سبيلا لوضع النحو موضعه الإبداعى إذا يقول : "اعلم أن معظم ذلك إنما هو الحذف والزيادة والتقديم والتأخير والحمل على المعنى والتحريف".

فالشجاعة هى الخروج عن نطاق المألوف الـواقعى إلـى غيـره المجازى الفنى الإبداعى من خلال شجاعة المبدع الـذى يوظـف التقديم والتأخير والحذف والزيادة، وهى قوانين نحوية لصالح لغة هى حسب ما اعتمده لغة الشعر .

ولنلحظ بعض تعانق بين النحو والإبداع :

١- إننا حين نقرأ بيت الفرزدق :

وما مثله فى[١] الناس إلا مملكًا[٢] أبو[٣] أمه حىٌ أبوه[٤] يقاربُه[٥]

حيث يقول عنه أبو على الفارسى تقديره :

وما مثله فى الناس حى يقاربه إلا مملك أبو أمه أبوه، ففصل بين المبتدأ والخبر اللذين هما حى يقاربه بقوله (أبوه) ، وهو أجنبى منهما من خلال حركة عبثية تابعها النحو؛ لكن العبث النحوى فى النهاية قد أسلم إلى حسٍّ شعرى فنى أراد به الفرزدق أن يثبت غموض علاقات القرابة واختلاطها؛ فأنا بهذا البيت لا أدرك الأب مـن الأخ، ولا الأخ من الأم، وهو ما رامه الفرزدق الذى حرك جملته لغايته وفـى عقلـه مقولة : علينا أن نقول وعليكم أن تتأولوا.

٢- إننى حين اقرأ للأحوص :

سـلام الله يـا مطـرٌ عليهـا وليس عليك يا مطـر السلام

فـإن يكـن الـزواج أحل أمـرا فـإن زواجهـا مطـرا حـرام

فطلقهـا فلسـت لهـا بكـفء    وإلا يعـلُ مفرقـك الحـسام

يعجبني هذا السلوك الاختياري الذي نـون مطـرا فـي الـشطر الأول؛ والتنوين تنكير. والشطر الأول يبدو السلام فيه موجها إلى الحبيبـة؛ ومـن ثـم فمطر في منطقة التجهيل والتنكير؛ لكنه حين توجه إليه بعدم السلام في الـشطر الثاني كان البناء على الضم؛ لأن التوجه هنا إلى معروف مقصود. فالنحو هنـا يتحرك لصالح لغة الشعر .

٣- إن شاعرا معاصرا يقول في ذكرى وفاة زوجه :

يـا ليلـة شـبّت الـذكرى بعودتهـا    في دورة العام ماذا هجت لي الآنا

يتحدث عن ليلة يعرفها؛ لأن فيها ذكرى وفاة زوجه أم بنيّاته. يخاطبهـا بالتنكير قائلا :

يا ليلةً بمراد النكرة غير المقصودة، مع أنّه يعلمها ويعيش همهـا أيامـه ولياليه، لقد أتاح له النحو أن ينكر؛ لأن الليلة في مرام الشاعر أن تكون في طي النسيان حتى يزول عنه الهم والحزن .

٤- أنني حين استخلص قانون الحذف من لغة الإبداع في قول الـشاعر وهـو المرقش :

ورب أسـيلة الخـدين بكـر    مهفهفـة لهـا فـرع وجيـد

أجد أن منطق النحو في حذف الصفة هنا إبداعي فالوصف بمطلق الجيـد لا معنى له لأن كل نساء الدنيا لهن جيد. فليكن بمذاق الشعر الجيـد الطويـل. والوصف بمطلق الفرع أي الشّعر لا معنى له؛ لأن كل نساء الدنيا لهـن شـعر لكن النحو يستأنس بظل الجمال في بيئته ليقول :إن المراد بالفرع كمـا تحـب

العرب الشعر الفاحم الأسود وإذا كان المتيم أندلسياً كان المراد بالشعر الشعر الأصفر .

٥- وحين استخلصه من خلال تصور حذف لصلة موصول مع إدراكنا بأن الصلة مع الموصول كالكلمة الواحدة؛ وذلك كما جرى فى حسٍّ إبراهيم ناجى فى مقطوعته :

| | |
|---|---|
| هكذا كل جميلة | لم يعد لى فى الأمر حيلة |
| أنج منها وامض عنها | أخذت قلبك غيلة |
| بعد هاتيك الليالى | المطمئنات الظليلة |
| بخلت ليلاك حتى بالتعلات | القليلة |
| لم يعد فى القلب ما يشفى | من الوجد غليلة |

إلى أن يتحدث عن رسالات المحبين قائلا : والرسالات اللواتى والأكاذيب النبيلة فصلة الموصول ما كان لها ظهور مع اللواتى لأن رسائل المحبين من المستور فمن العيب أن يفضح مكنونها؛ ومن ثمّ غابت الصلة نحويا لأن الدلالة والإبداع يطلبانها فى طىّ الستر والكتمان. هكذا نحب أن تكون حركة النحو جزءا من حركة الإبداع .

٦- إن حركة اللغة التى تعى أن مرادها مبثوث أيضا فى الكلام؛ أى فى الحياة ترى فى استخدام الهمزة أداة نداء دليلا للقرب بين المنادِى والمنادَى حيث ترىَ حرص امرئ القيس وهو ينادى فاطمة فى أمر يريده خاصا حتى لا يفضح كبرياؤه ساعة أن قررت فاطمة هجره.. إنه يريد هجرا مكتوما غير ذائع قائلا لها :

| | |
|---|---|
| أفاطم مهلا بعض هذا التدلل | وإن كنت قد أزمعت صرمى فأجملى |

فالترك منها لا يعلن عنه بصخب ووضوح وإنما فى خفاء وسر؛ ومن ثم كان النداء قريبا وكأنه يهمس به فى أذنها طالبا الستر والكتمان وعدم الذيوع والانتشار، مستخدما الهمزة التى لا تحتاج مطّا وتطويلا وصخبا فيما لو استخدم يا أو أيا أو هيا بدلا من الهمزة التى هى همزة للكتم والستر وعدم البيان .

وكذلك فعل الشاعر الذى أراد أن يزجى بأمر للحجاج بن يوسف الثقفى حتى لا يظهر الأمر واضحا ظاهرا لعداة الحجاج فيجتنبوا جبروته، وحتى يقع تنفيذ الأمر عليهم دون أن يستعدوا لمجافاته أدنى استعداد. أنه يسر نداءه إلى الحجاج مستخدما فى السياق همزة النداء دون غيرها من الأدوات قائلا :

أحجاج لا تعط العداة مناهمُ

هكذا تتحرك اللغة فى وظيفة حيّة ترعى المقام والسياق وتحقق ما ترجوه باطمئنان .

٧- إن حركتها أيضا الحية الواقعية وإن جاءت بثا للندب قائلة وامصيبتاه وازوجاه فإن هذا الدليل سك انفعالى يقارب اللاشعور ومن ثم فوظيفته تضع فى إطار هذا الندب كل مقابل يناسب حالة الفقد والانكسار. فالتى قالت وازوجاه، مثيلاتها فى الفقد بإمكانهن أن يقلن يا خرابى، يا ضياع حياتى. أو يستبدلن هذا السك باللطم على الوجه أو وضع الطين على الرأس فى هذا المقام الآسى الحزين .

- حركة اللغة لا يمكن لها أن تنأى بعيدا عن الموقف والمقام والسياق وقل عن اللغة ما تشاء؛ وهى تتحرك للتحذير .والمدح والذم والاستغاثة والتعجب.

وهى أمور لا تقف عند سكٍّ معلوم واحد وإنما تترك أمرها لكل ما يفصح عـــن هذه الأمور بأى لغة توازن هذا الانفعال .

٨- إن الدلالة التحتيه يبين أمرها فى مورد الحذف، فما كان للجزم والبتّ والتأكيد أن يظهر إلا من خلال إدراك الحذف الفنى الموجود فى قول الشاعر :

**قالت بنات العم يا سلمى وإنْ كان فقيرا معدما قالت وإن**

فأداة الشرط (إن) تحمل فى إطار إبداعها كما من المحذوف المتصور الدال، فسلمى تبغى الزواج من رجل فقير معدم لا يملك شيئا، ومن ثمّ فقــد اجتمع بنات العم حولها يقلن لها : أتتزوجين هذا الرجل بالرغم مــن كونــه فقيرا معدما لا يملك شيئا. فكان الجواب حاسما سريعا مــن خـــلال قولهـــا "وإن"؛ كأنها كلمة قاطعه حسمت كل رأى. مؤداها ولو قلتم أى شـــىء فأنـــا مقرة للزواج وسوف أتزوجه مهما كان حاله؛ ولعل فى حذف جملتى الشرط والجواب ما يخفى فنيا ودلاليا شيئا آخر يكشفه أمر الذكر لو كان له نصيب؛ لأن الذكر اعتراف بأمر الفقر والعدم اللذين كانا فى ضميرها يمثلان إشكالا، فهى كانت تتمنى أن يكون الرجل ثريا غنيا لكن ما باليد حيلة!

هذا هو الحوار النحوى والفنى الذى يليق بلغة الشعر والذى فاض أمره من خلال قانون الحذف فى النحو .

**فى الختام أنا أحدس من خلال أفكارى المتناثرة بأشياء :**

١- بأن النظرية النحوية إبداعية .

٢- أن ما هوجمت به كان من أجل لغة الشعر؛ لغة الجمال .

٣- يبدو أن التعبير عن العربية بأنها لغة موسيقية مرده أن الشعر هو الأصـــل والأساس .

٤- في ربط النظام النحوى بالشعر إظهار للحق البينى فى الـدرس اللغـوى، حيث يتعانق النحو مع الصرف مع الدلالة مع الإيقاع .

٥- التصور الحضارى للغة : لا يتم إلا من خلال رؤيتها فى حركة الإبداع .

٦- المرجو أن يثرى التعليم بالنص المبدع إذا أردنـا أن نملـك أمـر النظـام النحوى ونستمتع به .

فلنترك اللغة النفعية التى تغنى عنها لغة الإشارات باحثين عن النحو فـى ظل الإبداع، فأنا أرى العلاقة بين النظام النحوى ولغة الشعر واردة فـى قـول العاشق عروة بن أذينة :

إن التـى زعمـت فـؤادك ملهـا    خلقت هواك كما خلقت هـوى لها

فقد صيغ النحو للشعر، وجرى الشعر وتألق فى دائرة النحو. فهواهما عطاء فنى ممدود .

# اللزوميات والفصول والغايات

بيان في حق اللغة والإيقاع والإبداع

حين يقف دارس أمام أبى العلاء المعرى هذه الظاهرة الإبداعية المتفــردة فى حضارتنا العربية يجد نفسه أمام شخصية مركبة سرها أعمق من جهرهــا، شخصية يختلط فيها البوح الظاهر بالخبىء المستكن؛ فمن الــسهل الميــسور أن يجرى معه الباحث فيما صرح به من حدود وهو يحكى فــى تفــصيل وبــسط قوانينها التى امتزجت بمجرى شعره وحدود نثره، فإذا ما التقط الظــاهر أيقــن وقتها أن وراءه غامضا أعمق وأثرى، وأدرك أن الظاهر وقفةٌ أولى لديه لكنهــا مذاق شديد الخصوصية والانفراد .

يقف هذا البحث أمام حضور الرجل الإيقاعى وهو حضور مرتبط بالوعى الكامل بأسرار اللغة وبالوجد العاشق لمجرى الكلمة؛ هذا الحضور المحكوم فــى كثير بازدواجية. فهو فى الظاهر حضور تنظيرى تقعيدى، وفى الباطن حضور فنى إبداعى .

نحن أمام منطقة شائكة عند المعرى مساحات الحديث عنها كثيرة متنوعة؛ ولعل وقفة لغوية إيقاعية من خلال هذا البحث تقوم بجلاء بعض هــذا الإبــداع المركب وبخاصة إذا ما أخلص البحث نفسه لقراءة مظاهر التقفيه فــى عملــين إبداعيين الأول فى حساب الشعر وهو اللزوميات، والثانى فى نطاق النثر الفنــى وهو الفصول والغايات؛ ولأن للنثر ذوقا خاصا عند المعرى عدلناه بالشعر لديه، وكان البحث فى جله حول مظاهر التقفية بين اللزوميات والفــصول والغايــات؛ وكى يجرى البحث فى سبل محددة "وما أصعب ذلــك" كــان الارتكــاز علــى المحورين الاثنين والتداخل بينهما مطلبا مشروعا .

**المحور الأول** : مجال التنظير الإيقاعى فيما يخص قدرة الوعى بالكلمة من خلال اللزوميات والفصول والغايات .

**المحور الثانى** : قراءة السلوكين "وهذا هــو الأهــم" قــراءة وصــف واستبطان وتبرير .

وقبل البحث في هذين المحورين لابد من فهم لمسرح اللغة وحركتها لدى المعرى حتى يبين قدر التلاقى الإيقاعى والقافوى واللغوى بين اللزوميات والفصول والغايات .

**أبو العلاء سيم فنى خاص :**

تتحرك اللغة عند المعرى باعتبارها البدء والغاية فهى المعبرة عن المدلول وهى المدلول وهى الشخوص الكامنة التى تتحرك مشكّلة عطاءه الفنى. فالكلمة والجملة هى الصوت. وصاحب الصوت وهى الأداة وصاحب الأداة. وإذا حق للغة أن تكون الحدّ الذى يعرف به الإنسان فى إطار المخلوقات باعتباره حيوانا ناطقا؛ فإنها فى وادى المعرى يحق لها أن تكون الإنسان والأشياء معا، هى الإنسان الحكيم المدبر، هى المعّرف لا التعريف؛ ولعل هذا الاعتبار يرمى بوجودها المعريى إلى ذلك الوجود الدينى أو الفلسفى الذى جعل عيسى كلمة الله فكلنا كلمات وآيات؛ من هنا يأتى جلال الكلمة التى لا تقف عند كونها الوعاء الحاوى فقط فهى الوعاء والمحتوى الدال والمدلول معا .

نحن مع أبى العلاء نتحاور مع اللغة باعتبارها شخوصا لا مبانى وتراكيب ومفاهيم؛ ولأجل ذلك فإن الذى يريد أن يسيطر على أبى العلاء عليه أن يسيطر على لغته .إنها فى حواره وعطائه سيم فنى خاص، وإذا أراد الباحث تأكيد هذه الظاهرة عليه أن يقرأ تلك الحركة الفنية لهذا السيم الخاص كما تشى بها النصوص الواردة .

فى ابتهال وتضرع إلى جلال المولى عز وجل لا تكتمل صورة الابتهال الفنية إلا بالشخوص اللغوية الاصطلاحية، فالتقييد والإطلاق والإقعاد والصلم والخبل والكف إلخ ليست كلمات لغوية ولا اصطلاحات عروضية بقدر ما هى شخوص شعرية؛ إذا أُدركتْ أدرك البناء الفنى الوارد فى رجعه الذى يقول فيه

"قيدتنى تقييد وقاتم الأعماق فأطلقنى إطلاق عفت الديار ولا تحشرنى مقعدا كبيت الربيع ولا أصلم كثالث السريع ولا مخبولا كما قدم سبباه ... وأعوذ بك أن أحشر أثرم ...[1]

فالمصطلحات تتحرك بظاهرها كى تكون حدا مانعا للظاهرة الإيقاعية ويتحرك خبيئها من خلال الأرق والتوتر والجذب إلى الابتهال والتضرع والخشوع .

وهذا رجع تضرعى آخر تستجدى فيه صورة المعرى الشعرية قدرة الخشوع، وقد تتشكل الصورة عند غير المعرى فى حركة إنسان رهيف الحس خاشع سياب دمع؛ بيد أن الإنسان عند المعرى يغيب من وادى المعرى؛ حيث تطغى مفردات اللغة على جسمه؛ ليصبح الإزار الساتر له ضارعا وهنا يتضح الخشوع فى دال الستر أكثر من خشوع الإنسان .

يقول فى رجعه هذا :

"كلنا ذو عيب، رجل يظهر ما لديه، ورجل يستر ربه عليه.من كان ذا عقل سيط فهو كالجزء الثالث من البسيط"

فالمشبه به لغوى وحركته عند المعرى كما نرى أقوى وآكد من حركة الإنسان صاحب العقل وهو :

"إن طوى فكأنه عُقِد ولُوى وإن خبن عيب بذلك وأُبن...

ومن كان فيه خير وشر والشر عنده أكثر فهو فى الدوّل كالجزء الأول أما خبنه فحفيّ وأما غيره فبين جلى والله ساتر العيوب"[2].

---

(١) الفصول ص١٣٥ وبيت الربيع بن زياد فى تفسيره هو :

أفبعد مقتل مالِك بن زهيرِ ترجو النساءُ عواقب الطهارِ

(٢) السابق ص١٤٤ وسيط أى خُليط والجزء الثالث من البسيط هو التفعيلة الثالثة من الشطر التى تخبن (متفعلن) ولو طويت بشع مجراها لأنها تصبح مستعلن ووراء فعلن فيكون الورود النهائى تعلن فعلن .

فالعلاقة بين الكيان الإنسانى والكيان الاصطلاحى المعرفى تتم من خلال اللغة التى هى النموذج المثالى الذى يتخيل المعرى تشكيل الصورة الفنية من خلاله . فالإنسان صورته المثالية صورة لغوية فصاحب العيب وطالب الستر مشبه نموذجه الأعلى أو نموذجه المقابل الجزء الثالث من البسيط، وهو حركة من حركات مستفعلن فى الإيقاع الشعرى .

هكذا تصبح دلالات اللغة ومفاهيمها الغاية والمثال. هذه المفاهيم التى تتحرك قيما إنسانية تستطيع الوقوف أمام بارئها وقفة المعرى نفسه، فهو يستصحبها معه شفيعا مسبحا بآلائه ونعمائه قائلا :

"سبح لك تأسيس يُمال ويفخّم، والردف بخمس جهات تفهم، والروى بحروف المعجم، والوصل بأربعة مذاهب يترنم، والخروج بثلاثة تعلّم. إن رسّ التأسيس كرسّ الأنيس دائم العبادة والتقديس، ودأب فى التعظيم الإشباع فى كل نظيم وشهد بك التوجيه شهادة الوجيه، والحذو بآلائك منبئة، كذلك المجرى أين تصرف كلام وجرى والنفاذ تُحذّر نوافذ القضاء"[1].

أى دراما هذه التى تجعل ألف التأسيس بما لها من طاقة انحناء واستقامة تسبح للمولى عز وجل، ورس التأسيس الذى لا تنى حركته المستمرة دائمة العبادة والتقديس فى ملكوته وما هذا النفاذ الذى يحذر من الفناء مدركا أن الكون إلى زوال . فاللغة خشوع وانحناء ووعى بالقدر والمكتوب.

إن قيم الإيقاع القافوى وعلامته تتحرك فى تآزر بما أودعه الله فيها من سر الوصول به، والمعرى مدرك لهذا الغيبى، فالتأسيس وما يصلح رويا والردف بإمكاناته والخروج الناتج عن إشباع حركة الوصل؛ أى حركة الضمير ضمة وفتحة وكسرة كلها فى حضن الولاء والخشوع؛ وهكذا فى ضمة واحدة

---

(١)السابق ص ٣١.

نرى بجوار الأصوات السابقة الإشباع دائم التعظيم فـــى ختـــام كـــل منظـــوم، والتوجيه شاهدا بالقدرة الإلهية، والنفاذ كما سبق أن رأيناه مدركا حتمية القـــدر. فهو نيابة عن المعرى وبالأصالة عن نفسه؛ أو بمعنى أدق هو فى حساب لغـــة المعرى أو لنقل سيم المعرى يحذر من نوافذ القضاء .

إن الكلمات فى عب المعرى عبيد يجرى عليها ما يجرى على الانـــسان فهى فى منظوره من عباد الرحمن، عباد الرحمن الذين يتسربون فى الكلام هونا وإذا ملكهم الناطق أدرك العبودية وحتمية الأقدار .

هل هناك من شك فى إحساس المعرى الكامن بأن الكلمـــة ومجرياتهـــا وتصاريفها ومسالكها وقدرة الإبداع بها كائن مستقل تتحرك حوله كل الكائنات؛ إنها فى حسبته القبس الحال فى الكون معبرا بقوة عن عظمة الله !

ليس الإنسان مسبحا وحده ضارعا؛ بل أكثر منـــه ضـــراعة وخـــشوعا صوت الكلمة ودلالتها وإيقاعها وصورتها، إنها الوجد الصوفى المنبث فى حركة هذا الكون، والملقى به فى عب الإنسان مسيطرا عليه آخذا به فى هيئة امتـــزاج تجعل الشاعر فى حس المعرى هو الكلمة والكلمة هى الشاعر .

إن المعرى فى بحثه عن العبودية المطلقة والموت والفنـــاء وكـــل مـــا يتضاءل هامته أما قدرة الحاكم القاهر الجبار لا يجد سبيلا للوقوف أمام العزيـــز المقتدر إلا ذلك الشفيع الممثل فى جلال الكلمة وجلال معرفتها وجلال مدلولها، فشفيعه الكلمة التى أضحت نبضا وروحا وجسدا فالـــصوت، أو لنقـــل الحـــرف ينطق بقدرة الله وبعلمه، وباطن المعرى يدفعه إلى أن يرى حركة صوت الروى فى محرابه . فالروى "يكاد يتكلم قبل أن يبلغ الشادى إليه"[1] فهو أسرع وجدا من

---

(١)السابق ص ٤٦٤.

المتضرع الإنسان، أسرع منه بأزمان وأزمان. لقد" سبّحت زاى الشماخ وجيمه قبل أن يجعلهما رويين بما شاء الله من السنين" أى سبق هذا![1] وأى اعتراك . إن الإنسان فى إهاب العلمية، والعلمية اللغوية فى إهاب الإنسان صنوان ممتزجان يطلب المعرى من الإنسان الفعل بمقدار امتلاكه حق الكلمة قائلا له :

"صرف الأمور إنك منصرف"

فى سخرية وعبثية تثبت عجز الإنسان .

وبموقع حياة الصوت والإحساس به سرا خاشعا عابدا يجد المعرى الألف تأسف لأنها لم تقم بواجب كونها مخلوقة تنفذ ما أودعه الله فيه من سر، تأسف لأنها لم تغط حاجات اللغة الموقعية وتف بها، فأسفها وارد لعدم استئنافها أى البدء بها . إن هذه الألف رغم قصور حركتها تسبح الله بما تملك .فهى وإن فقدت موقعية البدء تسبح وتضرع بما تملك .

إن المعرى يحس بها منصفا إياها مراعيا حق الوجيب والأسى فيها قائلا :

"هل تشعر الألف ولتشعرن إن شاء الله أنها تمجد الله متوسطة ومنتهى ورويا ليس بمجرى ووصلا لا تحرك أبدا وخروجا بعد الهاء وردفا وتأسيسا فى البناء ومنقلبة عن الواو والياء وزائدة للمعنى ولغير المعنى"[2] .

فالدور كبير إيقاعا وصرفا وصوتا شعرا ونثرا. دور الألف طاغ وكل حركة فيه تستلهم فى عبودية رب العباد، والألف الخاشعة تشعر بفقد موقع

---

(١)السابق ص ٢٦٨ وزاى الشماخ فى قصيدته : عفا من سليمى بطن قوٍّ فعايز ....
وجيمه : ألا ناديا ليلى تَعرّج .

(٢)الفصول ٩٠ وإحساس المعرى بأن الألف سوف تشعر بإذن الله دليل إرهاصه بطاقة الصلة على أن تكون سرا وسحرا وطاقة وروحا . أحمد كشك.

للعبادة تمنت أن تقرب أكبر من المولى؛ تشعر بعجزها عن التسبيح فى البـدء؛ لكنها بكل ما تملك تقدس مولاها بجميع الحركات .

لم تعد الكلمة هى الطريق بل إن وسائل إشعالها وتحريكها وتـضرعها تجرى مجراها. لم تعد الكلمة الشفيع وحده وإنما آلات إنشادها مجـردة وحيـة تصبح شفيعا يثبت معها ــ بعيدا عن شفاعة الإنسان ــ وجود الله وقدرتـه وأن كل ما عداه إلى فناء .

ينصت المعرى بحاسته الخاصة إلى آلة الطرب المزهر فيهزه سـؤال، ويحويه استغراب "أتدرى ما يقول المزهر أيها الطرب الجذلان :

إنه يسبح الله عز وأنار بطرائق ثمان بين ثقائل إلى خفاف. وهو فى ذلك يقول : ستندوى الروضة، وتُرِم القينة، ويموت الشَّرْب، وتصبح الديار آيـات"[1] فالمزهر بما يفصح إيقاعه عن نغمات، ومن حياة هذه النغمات تأتى حركته إلـى الملكوت وكأن لسان حاله يقول : كل من عليها فان ويبقى وجه ربك ذو الجلال والإكرام..

أرأيت جلال الصوت : إنه أكثر تمثلا لمولاه من الإنسان؛ ولعل هذا ما دعا المعرى بعد رجعه السابق، أن يرمى بالإنسان الآبق أمـام رقـى الكلمـة ووسائلها حين قال :

"لو انصفت يا ابن حواء. ولمن تنصف! لأعز الناس عليـك ــ أعنـى نفسك ــ إذا لا نزجر قلبك وقصُر أملك ــ وشغلك الحق عن الأباطيل وعـدَدْت فى تَرنّم النوادب ترجيع القينات"[2] .

فما أبعد الشفعة فى مقام العبودية بين طاقة الصوت وطاقة الإنسان! فهل من الصعب أن يقاس الشىء فى مقام الله بالكلمة! نحن نعتز بالإنسان برجولتـه

---

(١) الفصول ٨٨ والثانى طرائق الإيقاع أو نقرات الإيقاع .

(٢) السابق ٨٩ .

حين نعتبره كلمة قائلين الرجل كلمة؛ لكننا نعتز أكثر بالكلمة حين نـدرك أنها قبس من الله .

لقد استقر حوار المعرى، مع الكون، مع العبودية، مع البحث عن سر الإعجاز فى خبىء الكلمة؛ خبىء ناءٍ عن الأعراف. فالكلمات المترجمة عن المعرى تحتاج إلى مترجِم، لأنه لا يرمى بها يسيرة معبرة عن دال ظاهر، وإنما يرمى بأمرها فى دال خفى عصىٍّ غير ميسور : فالتقىّ ملجم، يفتقر كلامه إلى أن يُترّجم، لا يفزعنى اللّجْم تارة أمكثُ وتارة أتَهجّم، قد نطق الزمان الأعجم، فافهم إن كان لك فهم ما بقى ظنّ يرجم"[1] .

ألم أقل بأن المعرى بهذا المنحى سيم لغوى خاص .

(١) الفصول ٢٥.

## اتساع رؤية القافية عند أبى العلاء :

للقافية عنده جلال واعتبار فهو الذى التزم فى خصوصها ما لا يلتــزم، فقد زاد على ثوابتها الكمية والكيفية مذاقه الخاص فى اللزوم الــذى يبــين فــى مقدمته النظرية للزوميات .

"وجمعت ذلك كله فى كتاب لقبته لزوم ما لا يلزم ومعنى هذا اللقب أن القافيــة تلزم لها لوازم لا يفتقر إليها حشو البيت"[١] .

فالنهاية الإيقاعية واضحة الخصوص، وقد نظر إليها المعرى فى مقدمة اللزوميات بصورة علمية قبل أن يشرع فى بيان أمرها من الناحية العمليــة؛ أى من الناحية الإبداعية. ذلك المفهوم لا جديد فيه إلا أمر الخصوص فــى مــورد اللزوم، وعدم الجدة مرجعها أن النص الذى تحتمله فكرة اللزوم نص شعرى من دأبه إيقاعيا الاهتمام بمنطقة القافية. أما الجديد عند أبى العلاء ففى اعتبــار مــا جرى فى نثره الفنى من قبيل القافية. فالقارئ لفصوله وغاياته يدرك أنه يتحرك بنهايات جمله النثرية إلى ما يشبه القافية، وقد كان للفاصلة والسجع فــى إيقــاع النثر أن توجد مفارقة بين شعر الرجل ونثره؛ غير أن نصوصه نطقــت بغيــر ذلك، نطقت باعتبار القافية فى مجرى تراكيبها النثرية وإن لم يرصد ذلك قانونا فى مقدمته .

فى ختام الرجع الذى يقول : "وأحسبنى لو وقفت لانقلبــت عائــدا علــى أدراج"[٢] . يفسره قائلا : "على أدراج المعنى بياء الإضافة أدراج وحذفت اليــاء للقافية"[٣] .

---

(١) اللزوميات ط ص٤.

(٢) الفصول ٣٠٨.

(٣) السابق ٣٠٩.

فالنهاية النثرية موسومة لديه نصا بالقافية، والتصرف اللغوى الذى أغناه عن إسقاط ياء المتكلم تصرف من أجل حد قافوى يصل به إلى نطق النهاية ساكنة من أجل ثبات صورة للقافيه هى "راج" ، المعبر عنها من خلال مقطع كبير هو (راج) حوى القافية برمتها باعتبارها آخر ساكنين فى البيت وما بينهما إن كان هناك بين والمتحرك الذى قبل الساكن الأول منهما. وهذا متحقق فى (راج) التى حوت بمفهوم القافية حروفا تأكد التزامها فى الألف المعتبرة ردفا والجيم المعتبرة رويا .

يتأكد هذا السلوك مرة أخرى لدى المعرى وهو يتحقق من نهاية الرجع الذى يقول فيه "وإنه قد أذن اللّواح"[1] حيث يعلق على هذا المرجع فى تفسيره قائلا :"اللواحى اللوائم وحذفت الياء للقافية"[2] .

فالنص على النهاية النثرية بأنها قافية لا فاصلة، يؤكد اعتبار نهايات غاياته من مجرى وادٍ أقرب إلى الشعر منه إلى النثر .

إنه يخلط أو يمزج بين الأمرين؛ أمر الأنساق فى النهاية الشعرية والنهاية النثرية، وكأنه بذلك يجرى هذا مجرى ذاك وقد يتضح أمر ذلك من تعليقه على الرجع الذى فيه" سقط فارسُ أسدٍ على فارس اسأد"[3] فى غير نهاية الرجع .

يقول المعرى فى تعليقه "وإذا خففت الهمزة من آساد فقلت أسد كان أحسن فى صناعة النظم والنثر على رأى من يرى التجنيس"[4] فالنص يوحى بأن علاقات النثر فى النهاية تجرى مجرى علاقات الشعر وجمعه للظاهرة القافوية

---

(١) الفصول ٣٧٨.

(٢) السابق ٣٨٠.

(٣) السابق ١٩٨.

(٤) السابق ٢٠٠.

فى صناعة النظم والنثر بصيغة الإفراد يوحى بأن الوكد واحد؛ لأنه قال صناعة ولم يقل صناعتى .

بهذا المفهوم لا غبار على البحث أن يستخدم القافية دالا ومدلولا على النسق الشعرى والنسق النثرى ويحق له أن يفهم حركة الفصول والغايات فى ظل فهمه للزوميات ولعل ما سبق من تحديد لأمر القافية فى رجع نثرى جعل مقدم كتاب الفصول والغايات وهو يفسر أمر الغايات لديه يقول :

"ذلك أنه يملى الفقرة على تلامذته ثم يختمها بالغاية وهى عنده بمنزلة القافية من بيت الشعر"[1] .

هذا التفسير وإن كان مجازيا يحمل قدرا كبيرا من الاتساع؛ لأن الغاية ليست كلها قافية، وإن حوى جزء منها امر القافية ـ يؤكد إمكان اعتبار البحث فى الفصول على أنه بحث فى قافية. ويؤكد أننا فى الفصول أمام لغة ثالثة .

**محركات للإحكام بين وعى المعرى بالنظام والوعى بالإبداع :**

التحمت مقولات القاعدة والنظام باستشراف الإبداع لدى المعرى إلى الحد الذى يصعب فصم أحدهما عن الآخر؛ ولعل الذى أحكم هذا الالتحام أن المعرى مبدع عالم ملك المتنبى عليه أمره؛ وأراد لنفسه أن يكون مخرجا عبقريا من عباءة أحمد المعجز، وما كانت صيغة المتنبى باعتبارها إبداعا استشرافيا بمنأى عن المعرى الذى أرسى إبداعه فى بحر من الثقافى موّاج رهيب.

خرج المعرى من عباءة المتنبى ليفصح بثباته العلمى عن غامض المتنبى؛ وليجد استبطانا لكلمة الأعمى عند المتنبى موصولة به حين وعى

**أنا الذى نظر الأعمى إلى أدبى   واسمعت كلماتى من به صمم**

والذى أودع الكلمة بحركةٍ خفيّها اكثر من حركة ظاهرها فى تحد واع يصف إعجازه :

---

(١) الفصول الفصول ص ومن المقدمة.

أنام ملئ جفونى عن شواردها ويسهر القوم جراها ويختصم

فالقوم الساهرون فى رحاب المتنبى أصبحوا فى رحاب المعرى غير مختصمين؛ ولن يطول السهر بهم لأنه أغناهم عن مشقة السهاد؛ حيث رسّخ ووثق وقعد، ثم وقّع وأبدع؛ وفى سبيل التوثيق والبحث عن العلم والقانون تحركت لدى المعرى فى لزومياته جملة ضوابط عامة أثناء إبداعه وقد توزعت هذه الضوابط لصلتها الوثقى بلغة الإبداع بين كونها صناعية جبريّة، ومعرفية ذوقية . من هذه الظوابط .

**أ – الاحتكام إلى الغريزة :**

وهى إلى الحدث والشعور أقرب؛ وقد ينأى عنها قانون العلم الجبرى،لكنها فى عرف الإبداع قانون جواز ففى قانون الجواز ـ وأنا أعتقد جازما أن منطقة الجائز فى القانون اللغوى منطقة الإبداع الحقيقية لخضوعها للانتقاء والاختيار ـ أقول ففى قانون الجواز أو قل عدم الامتناع عند المعرى ترد هذه العبارات :

"ولا يمتنع فى حكم الغريزة"[(١)]

"والغريزة تشهد بما زعموه"[(٢)].

وفى وضعها مفارقا لحقيقة واقعية باعتبارها حقيقة حدثية يقول :

"ولا ينكر تغيرّها السمع وإنما تنكر الغريزة تغير حركة الدخيل"[(٣)] .

وهكذا تبدو الغريزة ضابطا حدثيا فى نطاق المخبوء الذى تحتكم إليه حركة الإبداع أكثر من حركة التنظير التى اعتمدت السماع والقياس، والاحتكام إلى الغريزة فى أمر فنى إبداعى يؤكد ثراء الإبداع ويؤكد إمكانات تعدد الرؤى

---

(١) اللزوميات ص٦.

(٢) السابق ص٢٤

(٣) السابق ص14.

بين الرغبة فيه، والرهبة منه. وما أظن الغريزة الحدثية هذه مُلقى بها للعامة من النقاد، بل للذين تأهلوا لاستكناه حركة الإبداع .

## ب) الوعى بالمفارقة بين سياق القدامى وسياق المحدثين :

للمتقدمين بدء الخيط والسبق والشرارة الأولى ولهم فى حساب المعـــرى اعتبار؛ ومن هنا كان من الطبيعى الارتكاز على رؤيتهم وهذا واضح من جملة أقوال واردة لديه مثل :

"وقياس أقوال المتقدمين يوجب أن الروى الهاء"[١].

"وهذا شىء قد ذكره المتقدمون من أهل العلم"[٢] .

"والذى سماه المتقدمون"[٣] .

وليس الأمر فى اعتبار المتقدمين أو القدم وقفا على الرأى العام فاتـــساع رؤية النظر إلى المتقدمين لدى المعرى موصولة أيضا بمنطقة الإبداع . وهـــذا واضح من أقواله .

"وهذا لا يُعرف فى شعر العرب"[٤] .

"وكذلك جرى أمر الشعراء المتقدمين"[٥] .

والذى يريد أن يستنهض موقع المحدثين لدى المعرى، وهو واحد مـــنهم فيما أحسب عليه أن يقرأ قوله :

"وهذا لا يعرف فى شعر العرب وإنما يتعمده المحدثون"[٦] .

وقوله :

---

(١) اللزوميات ص٢٤.

(٢) الفصول١٢٣.

(٣) اللزوميات ٤.

(٤) الفصول ٤٤٧.

(٥) اللزوميات ٢٥.

(٦) الفصول ٤٤٧.

"وكذلك جرى أمر الشعراء المتقدمين والمحدثين يتبعون الخـاطر كأنـه هادى الركبان أينما سلك فهم له تابعون"[1] .

وقوله :

"والمحدثون أشد تحفظا فى هذه الأشياء من المتقدمين وقلما يلزمون مثل هذه الحروف"[2] .

وفى مسار النص السابق مضمونا فى تحفظه على المحدثين يقول :

"وهذا شىء قد ذكره المتقدمون من أهل العلم وترك فى أشعار المحدثين فلم يستعمل"[3] .

وحول الوعى بالنظام لوضوح أبعاده وتمسك المحدثين به يقول :

"والمحدثون أكثر تحققا بالنظام؛ لأن فيهم قوما مستبحرين يكون ديـوان أحدهم فى العدّة كدواوين كثيرة من أشعار العرب"[4] .

وهنا يبدو الميل إلى موقع المعرى وزمانه، فالمستبحرون طاقة اسـتثناء فيها أبو عبادة الذى له شعر جم، ولا يعلم المعرى فيما روى له شيئا على الخاء، وفيها المتنبى الذى صار شعره لدى المعرى معجـزا، وفيهـا المعـرى نفـسه الضارب فى حق الورود بالاستثناء. فالسياق المحدث علت به همة المحدثين ولم لا وأقوى مبدع ضارب بنصيب جديد وكبير فى عطاء شعر أمته وفنه .

---

(١) اللزوميات ٢٥.

(٢) السابق ٢٢.

(٣) الفصول ١٢٣.

(٤) كما سبق.

### جـ - المشاهدة والرأى الخاص :

فى تأصيل ما يحتكم إليه المعرى كان للمـشاهدة عنـده دور وللـرأى الخاص نصيب، والمشاهدة تفصح عن دور المرئى ودور صاحب الرأى يقـول المعرى :

"وقد شاهدت بعض المتحققين بالأدب ببغداد يجعل الروى الياء فى قول الشاعر"[1] .

والمشاهدة حضور وإنصات لا رؤية وإبصار، ومن قبيلها قول الـسابق عن البحترى "وهذا أبو عبادة وله شعر جم ولا اعلم"[2] .

وفى أحكامه الرافضة وهى أحكام باحث استقصى وأصدر الرأى يقينيـا غير معتمد فى حكمه على منطق الشذوذ؛ لأنه القائل "وليس على الشذوذ تعديل" ترد هذه القوال :

وقد توسع الذين وضعوا كتب القوافى فى الإشباع"[3] .

"وما احسب هذا مما قاله إلا وهما"[4] .

"وأن الراجز لو جاء فى مثل هذه القوافى ... ونحو ذلك لكان ما فعلـه غير معيب"[5].

وهكذا من خلال مشاهدة وعلم واستقصاء تأتى أحكام المعـرى وآراؤه التى تمثل الخصوص .

---

(١) اللزوميات ٢٦.

(٢) كما سبق.

(٣) اللزوميات ١٤.

(٤) السابق ٢٦.

(٥) السابق ٢٤.

د- اللزوم وارتقاؤه لدى المعرى :

مع إدراك أن الرؤية الإيقاعية متحركة نامية فى كل كتابات المعرى فإن الوقوف بالرؤية من خلال اللزوميات والفصول مرجعه أن التنظير لديه مرتبط بالنص الإبداعى؛ حيث يبدوان فى حلقة تأليفية واحدة؛ ولأن قضايا القافية من خلال تحديدها حروفا وحركات أمر من المعروف المكرور؛ فإن البحث مع المعرى سوف يقف بنا عند الخصوص الوارد لديه، وهو لزوم ما لا يلزم؛ ومن ثم كان للبحث أن يبوح بما باح به المعرى.

يقول المعرى فى لزوم ما لا يلزم : "وجمعت ذلك فى كتاب لقبته لزوم ما لا يلزم، ومعنى هذا اللقب أن القافية تلزم لها لوازم لا يفتقر إليها حشو البيت ولها أسماء تعرف وسأذكر منها شيئا مخافة أن يقع هذا الكتاب إلى قليل المعرفة بتلك الأسماء"(١) .

والنص يثبت أن المعرى يذكر شيئا؛ أى أنه لا يريد رصد كل المجريات النظرية؛ وهنا كان للتنكير فى كلمة "شيئا" إحساس منه بالانتقاء والاختيار فيما يقوم .

فالنص حديث عن معنى اللزوم القافوى، ومن المنهجى أن يبين تحديد اللزوم من خلال ما أورده فى اللزوميات؛ فالديوان اعتمد الظاهرة، وأصّلها محاولا إبراز قدرته الشعرية على سبر غورها .

واللازم كما هو معهود فى بيان القافية لدى الدارسين أن يثبت حقُّ الوصل مدّا كان، أو هاء ضمير لم يسكّن ما قبلها، أو هاء تأنيث أو سكت .

---

(١) اللزوميات ط١ ـ ص٤.

وأن يثبت الروى أصلا من خلال الأبجدية مع حسبان المد واللين رويا إذا كان حرفا أصليا، وأن يثبت حرف الردف ثباتا لازما إذا جاء ألفا وتبادلا بين الواو والياء، مع الاتفاق فى المذاق الصوتى؛ حيث يمكن ردفا تبادل الواو مع الياء إذا كانتا مدتين أو وقوع التبادل إذا كانتا حرفى لين. فكلمة تقول قافيه تبادل يميل، وكلمة الصوت تبادل البيت إيقاعا وموقعا، والتأسيس إذا ما ورد فى إطار القافية يثبت بكيفية واحدة وهى الألف؛ التى لا يمكن لصوت لين أو مد آخر أن يقع موقعها، كما يثبت الخروج الناشىء عن مد هاء الوصل؛ ومن السلوك الشعرى أن يكتفى بحرف الروى الذى يحمل عبء إيقاع القافية وحده إذا ما خلت القافية من ورود الحروف السابقة .

هذه الحروف بكيفياتها السابقة من عموم ما يجب للقافية لدى الشعراء؛ لكن المنطقة الجديدة لدى المعرى عدم الاكتفاء بها؛ لأنه يتجه بطاقته إلى لزوم وطلب الثبات لما لا يلزم فصله وهو يعبر عن هذا ويفصح عنه فى قراءته لاشعار الآخرين قائلا :

"فإذا جاء فى الشعر شىء قد اتّفق أن يلزم قائله شيئا غير هذه اللوازم فهو متبرع بذلك، كقول كثير عزة :

خليّلى هذا ربع عزة فاعقلا    قلوصيكما ثم ابكيا حيث حلت

فلزم اللام المشددة قبل التاء إلى آخر القصيدة"[١] .

فلام من اللامين لا تمثل حرفا من حروف القافية؛ ومن هنا كان إحساس كثيّر بها من باب الفضل والزيادة، والتبرع كما يرى المعرى؛ ومعنى هذا من خلال رأى المعرى أن هذه اللام التى تمثل ثراء إيقاعيا للقافية من خصوصيات الشاعر الذى قويت لديه قدرة الإيقاع .وقد بان هذا من خلال تعليقه على سلوك كثير عزة :

---

(١) اللزوميات 20/ ٢١.

"وهذا إنما يفعله الشاعر لقوته ولو تركه لم يدخل عليه ضعف"[1] إن هذا الصنيع فضل زيادة من المتقدمين من الشعراء قلما يجاريهم فيه المحدثون. فهم كما يقول المعرى : "أشد تحفّظا فى هذه الأشياء من المتقدمين"[2] .

والمعرى شارحا موضحا هذا السبيل فى فهم اللزوم يقول :

"ولو بنيت قواف على ضربْتَ وكتبْتُ ثم جيء فيها بوزنْت لكان ذلك جائزا"[3] ؛ حيث التاء ثابتة الورود بحكم كونها ضميرا بينما لم تثبت الباء حيث وقع فى جريانها وجود النون. وهذا منطق للجواز لا يميل إليه مبدع اللزوم؛ حيث يرى المعرى "أن القائل إذا قوّاها بلزوم الباء كان أحسن"[4] .

والقول بالجواز والقول باللزوم يقوم أمرهما بما تنطق به الغريزة والذائقة، وهما من خبيء ملكة الإنسان الباحثة عن إيقاع؛ يقول المعرى فى ذلك :

"ومَنْ تدبّر ما ذُكر ممن له أيسر غريزة علم أن وزنت مع ضربت فى القوافى أضعف من خبت مع سمْت؛ لأن هذه التاء من السنخ"[5] ؛ أى من أصل بناء الكلمة .

هكذا تأتى مدارج القوه على هذا النحو الثلاثى :

- كون التاء معتمدا للزوم دون لزوم الحرف مع كونها ضميرا ـــ أمر دال على الضعف .
- كونها حرفا أصليا دون لزوم ما قبلها أقوى فى الغريزة وأيسر .

غاية المنتهى؛ لأنها مرحلة لزوم ما لا يلزم .

---

(1) السابق ٢١.
(2) السابق ٢٢.
(3) اللزوميات ٢٢.
(4) السابق ٢٣.
(5) الفصول والغايات ص٢٦.

والتاء هنا نموذج أو رمز لتوضيح تنظير المعرى وعلينا أن نذهب إلى إبداعه لنرى طاقته وصدق مبتغاه .

فى لزومياته تحقق للتاء هذا المراد، فلم ينفرد بلزومها إيقاع قوافيه، ففى قصيدته ص١٤٩ التى مطلعها :

أخبّت ركاب أم أتيح لها خَبْتُ عميم رياض ما يزال به نبتُ

جاءت القوافى : نبتُ، سبْت، ثبْت، كبْت، جبتُ، هبتُ بتاءات مع أصالتها لم ينفرد بها لزوم؛ لأن الباء بدت طاقة إضافية رامها وجرى بها صاحب اللزوميات .

ولم يأت بها منفردة حين أردفت، وقد كان للردف وهو حرف لزومى باق مع لزوم الباء أن يحدث غُنية إيقاعية؛ لكنها غنية لم يألفها المعرى، فالتزم معها باء لم يلتزمها غيره فهو فى قوافى :

سبوتها، خبوتها

أضاف إلى إيقاعه قبل الردف ثبوت الباء مع ثبات الردف، والروى بالتاء، والوصل بالهاء والخروج بالألف، وتلك مُنّه فى اللزوم طاغية .

وقد أضاف لزوم الصاد قبل الردف مع روى التاء والوصل فجاء بكلمات القوافى : حصاةُ، عصاةُ وصاةُ ..

وها هى قصيدته ص١٥٤ التى مطلعها :

سحائب مبرقات موعداتُ لمهجة كل حىٍّ موعدات

يستبدل بها صوت الدال التى جاوزت حد المطلوب قافية مع وجود الردف والروى والوصل . وقوافى هذه القصيدة :

موعدات، مقعدات، متصيدات، مهندات، مفندات، مخلدات، مقلدات، مبلدات، متجلدات، مولدات، متعبدات، ملبدات، مؤيدات، متربدات، متنابدات، متهيدات .

وهى قوافى قصيدة بلغت أبياتها أربعة وخمسون بيتا لم يفقد فيها المعرى مكنة اللزوم؛ إضافة إلى امتلاكه ناصية لغةٍ راوحت بين اسم الفاعل والمفعول من الفعل غير الثلاثى، فى اقتدار يتحرك فيه الإيقاع بين الفاعلية والمفعولية؛ أى بين المؤثّر والمتأثِّر .

وهكذا تتضح طاقة اللزوم لدى المعرى مفصحة عن تناسق النظر لديه مع الاستعمال؛ أى تناسق رؤيته مع الإبداع . لقد اتجه أبو العلاء فى ديوانه للزوميات بظاهرة التقفية إلى هذا المنهج اللزومى الذى تحرك لديه من خلال :

- ورود حروف المعجم عن آخرها قافية مع فارق يدركه القارئ قلة وكثرة، وهو فى هذا يقول ص٢٤ :

"وقد بنيت هذا الكتاب على بنية حروف المعجم المعروفة ما بين العامة لا التى رتبها العلماء بمجارى الحروف. وأقدم بين يدى ما أذكره على جهة الاعتذار". ولبيان الجديد فيما صنع يتابع قوله ص٢٤ :

"إن الناظر فى الدواوين ربما قرأ منها الشىء الكثير، لا يجد فيها أبياتا لزم فيها ما لا يلزم من الحروف فإنْ وجده فهو نادر.

فأما المتقدمون فقلّما ينتظمون بالروى حروف المعجم؛ لأن ما روى من شعر امرئ القيس لا نعلم فيه شيئا على الطاء، ولا الظاء ولا الشين، ولا الخاء، ونحو ذلك من حروف المعجم. وكذلك ديوان النابغة ليس فيه روى بُنى على الصاد ولا الضاد ولا الطاء ولا كثير من نظائرهن وهذا شىء ليس يخفى"

فاستخدام جميع الحروف قافية فارق بينه وبين المتقدمين لا يحتاج إلى وضوح .

- شمول القافية للمواقع النحوية وفى كون هذا الصنيع يمثل تفردا يقول المعرى متحدثا عن المتقدمين وكذلك المحدثين ص٢٤ / ٢٥ :

"وإذا اتفق لهم أن يجيئوا بالحرف وحركته ضمة أو غيرها فقلما يستوعبون مجيئه على كل الحركات. وإن استعملوه فى حال الحركة جاز أن يلغوه من حال الإسكان. مثال ذلك أن أبا الطيب استعمل الهمزة المضمومة والمكسورة ولم يستعمل المفتوحة ولا الساكنة، واستعمل السين المكسورة دون المفتوحة والمضمومة والساكنة. وكذلك جرى أمر الشعراء المتقدمين والمحدثين، يتبعون الخاطر كأنه هادى الركبان أينما سلك فهم له تابعون"

فالمواقع النحوية حسب علامتها إعرابية أو بنائية نابها الشمول فى قوافى المعرى. فقد اتسعت قافيته لكل الدلالات الوظيفية، فاعلية ومفعولية ووصفا وعِلّية وإخبارا، وهذا ينم عن كثافة المدلول من خلال تعدد وظائف الدال؛ بمعنى آخر أن الإحاطة بالمدلول جزء من اللزوم .

لزوم المعرى صيغة خاصة عشقها المعرى وأخلص أمر توظيفها إيقاعيا ونحويا ودلاليا .

## رجع المعرى والختم بالقافية وحيدة المقطع :

وهى القافية فى الفصول التى ينتهى بها الرجع مكونة من مقطع يقبل التقاء الساكنين نهاية من خلال مجيئها مردوفة؛ حيث مساحة المد فى النهاية قائمة بما يبيح للرجع أن يكتمل مع الصدى . وهى مكونة من صامت يليه حرف مد هو الألف ثم ينتهى الأمر بالصامت؛ هذا الصامت الذى لو حركّه منشد لذهب به إلى وادى المجرور فى الغالب الأعم .

فالراصد للنهاية يجد الأمر بائنا واضحا .. ففى رجع له ص٢٦ يقول : "فاستكشف من شَرف على الإكفاء" فالقافية تخفى بثبات الردف والروى. ولو ذهب نثرا بعيدا عن الحق الإيقاعى تحولت إلى مقطعين يحقيق ثانيهما أمر الجر هما (فائى) .

ومثل ذلك ختام الرجع ص٢٧ :

"وغَدَر به أهل الوفاء"

وختام الرجع ص٢٨ :

"وطهارة الخلد ابلغ من طهارة الجسد بالماء" .

وختام الرجع ص٢٨ : "فهو سريع الانطفاء" .

وص٢٨ : "فبيوتهم كبيوت العناكب واهية الرّواق والكفاء"

وص٢٩ : "وكل ما علم بأمر لا يتوارى ملكه بالخمر، مالك الفرقة والرفاء" .

وص٣١ : "وعطارد والقمر مستخدمان لا يصلان إلى الاعتناء" .

وص٧٣ : "أمرٌ لا يضرُك الجهل به ولا يسألك عنه مولاك قولك أخوك والزيدان أين منهما حرف الإعراب" .

فالجر فى الختم مع المد القائم قبله يسلمان إلى أن كل شىء مردود إليه سبحانه . فالكون بلغته وناسه وأجرامه وناموسه مضاف إليه موصول به. وحين يأتى الختم بالمنصوب فى مورد الختام لدى المعرى نراه يقول :

ص٧١ : "كأنّها فى النصب تراسل النُصّابْ" .

وص٩٩ : "كم من كلم قبيح ورفثٍ مكان تسبيح قد ذبره الكاتب عليك نبرات" .

ومع ورود الختم بالمفعول المطلق المنصوب؛ يبين أن جمع المؤنث السالم هو الذى تحمل موقع النصب؛ حتى يدخل فى شىء من المجرور صوتيا؛ لأن نصب جمع المؤنث السالم يكون بالكسرة علامة الجر، وكم من منصوب وارد لديه فى نهاية رجعه يأتى منصوبا بالكسرة كما هو واضح فى الرجع التالى ص١٠١ :

"ذوى ربيع وزُهَيّر . وما ترك شَفَى قَمير واغتر بالدنيا عُزير ونفى من الموت نفير فما ونى عنه السير حتى لحق بأرض فيها اعتفر عفير كل الأبـؤس فى الغور ولج القوم السُّترات" ! .

ومع إدراك أن الإيقاع الداخلى ليس خاتما حيث بادلت الواو الياء ردفا فى (قمير، عزير، نفير، السير، عفير، غور) ، فقد حافظ الختام على رحابة الأف التى يصل مداها إلى عنان السماء، وجاء المفعول المنصوب الموقوف عليه منصوبا بالكسرة لأنه جمع مؤنث سالم .

وحين ندر الختم بالمرفوع ورد الرجع : ص٤٠

"فاجتنبوا ما يُذهب العقول فبها عُرِف الصوابْ"

وورود الرجع ص٦٦ :

"استثقلُ ما حملت الدُّهيم وأنا لمثله زابْ"

فرفع الأول على النيابة، ورفع الثانى على الإخبار؛ ذلك الخبر الذى أعل إعلال قاض فبدا صوته لو وصل صوت الكسر . الذى يئوول إلى علاقة الجر. التى تمثل الدلالة العامة لختام الرجوع عند المعرى .

"يرتكز المعرى فى ختام رجوعه على قافية تستأنس بألف المدِ ردفا" والوقف فى الأغلب على المجرور والوارد منصوبا أو مرفوعا مع المجرور يصح عن صوت ممتد خاشع موصول بمالك الأرض والسماء، وواهب الموت والحَياة الذى تبرز فيه نهاية الرجوع إلى وادى الانفعال لا الفعل. فالحركة اللّغوية جلها لدى المعرى تستقر فى منطق العبودية متشرفة دائما جلال العظيم القادر الخلاق الذى ليس له حد أو انتهاء .

# الفكر الإيقاعى فى الخصائص لابن جنى



# الفكر الإيقاعى فى الخصائص لابن جنى

على الكاتب أن يملكه الحذر ويحيط به إذا كان بصدد قراءة علم كبير كابن جنى، فالرجل من علماء العربية الذين يملكون فكراً شمولياً يوجه أعمالهم، والذين يملكون حدسا يسبق بخطوات واسعة فكر الدارس وثقافته .

من أجل ذلك كانت قراءتى فى هذا الموضوع محددة الإطار فهى ترصد من تشعب أفكاره الأحاديث التى تدور حول الإيقاع، وما يتصل بدور اللغة فى نسيج العمل الشعرى، وبخاصة توظيف هذه اللغة من أجل وضوح الإيقاع الشعرى .

ومن أجل ذلك أيضا كان تركيزى على كتاب الخصائص وحده التمس منه ما يدور حول لغة الشعر، وإيقاعه وجملة ما دار لو جمع من الخصائص أضحى شيئا ذا قيمة فى هذا الفن، شيئا محكوما بمنهج وقانون، أى شيئا فى تفسير حقائق العلم لا تعليمه .

وكتاب الخصائص صورة توضح لقارئها منهج التفكير اللغوى عند العرب فهو جماع مسائل تتصل بحقل اللغة بمفهومه العام، أو ما يمكن أن يدل عليه بعلم اللغة العام، فقد عرض ابن جنى فى هذا الكتاب كثيرا من القضايا اللغوية المتنوعة صوتية كانت أو صرفية أو نحوية أو دلالية أو إيقاعية . وقد صيغت هذه القضايا فى إطار منهج لم ترصد فيه الجزئيات بغية وصفها فحسب بل بغية البحث عن نظام حاكم لها .

وقد حاول ابن جنى فى خصائصه أن يكون جماع تجاهين :

- اتجاه يحافظ على فكر القدامى ومن سبقه. عرض فيه وجهة نظر السابقين عرضا صادقا امينا، وليس الحديث المنسوب إلى أبى على الفارسى فى خصائصه إلا دليلا من دلائل هذا الاتجاه .

- اتجاه تصدر فيه أحكام عن رؤية صافية وذوق خاص لمسائل باتت قرينة فكر هذا العبقرى العظيم . والبحث الدائم لديه عن قانون يضبط هذه المسائل ويفسرها يثبت هذه الرؤية وذلك الاتجاه .

ومن أجل ذلك كان لم الأفكار المتناثرة حول لغة الشعر وإيقاعه يسلم إلى شئ ذى بال ، لأنه يفصح عن فكر إيقاعى تؤدى فروع اللغة دورا فى إيضاحه، ولأنه يتضح ويبين من خلال تعدد الاتجاهات. ولا غرابة فى هذا التصور فهذا دأب الخصائص . فالكتاب كما يتحدث عنه صاحبه "يتساهم ذوو النظر من المتكلمين والفقهاء والمتفلسفين والنحاة والكتاب والمتأدبين التأمل له، والبحث عن مستودعه، فقد وجب أن يخاطب كل إنسان منهم بما يعتاده ويأنس به ليكون له سهم منه وحصة فيه"[1] .

هكذا يحق لنا أن نلتقط نصوص ابن جنى الواردة فى الخصائص حول إيقاع الشعر ولغته، أى حول قسط ليس بالقليل حول العملية الشعرية، وفى التقاطنا جمع لرؤى متعددة المناحى الأرجاء يبدو أمرها فى القضايا الآتية :

## مساحة الساكن والمتحرك فى إيقاع الشعر :

وردت جملة أحاديث حول وصف الساكن فى قضايا متفرقة. ومن المدرك فى الدرس اللغوى والايقاعى أن الساكن يمثل ختام مقطع إن وجد فهو معتمد

---

(١) الفصول ص١٣٥ وبيت الربيع بن زياد فى تفسيره هو :

أفبعد مقتل مالِك بن زهيرِ ترجو النساءُ عواقب الأطهارِ

على حركة قبله، ومن ثم لم يبدأ به حيث النهاية مكانه . وفى لغة الشعر لم يتحقق لمقاطعها المعروفة بالأسباب والأوتاد بدء بالساكن، وأن توسط الساكن وحدة الوتد المفروق؛ فان هذا التوسط يوحى بتعدد مقطعية هذه الوحدة حيث تكون ( تنْ ت – ٥ –) مقطعين لا مقطعا واحدً .

مع فهم هذا فان ابن جنى يرى أن وضوح الساكن نهاية أكثر من وضوحه حشوا وكأن المتحرك عكس الساكن. فمجيئه بداية أقوى صوتيا من مجيئه حشوا.

ومن دلالات ما نص عليه ابن جنى فى هذا التصور القانونان التاليان:

- "ان المتحرك حشوا ليس كالمتحرك أولا" [١] .
- "الحرف الساكن ليست حاله إذا أدرجته إلى ما بعده كحاله لو وقفت عليه"[٢] .

وفى التمثيل لبيان قوة الساكن فى النهاية منها فى الحشو يقول :

"ذلك لأن من الحروف حروفا إذا وقفت عليها لحقها صويت ما بعدها، فإذا أدرجتها إلى ما بعدها ضعف ذلك الصويت وتضائل للحس نحو قولك :اخْ، ا ص، أ ث، أ خ، أ ك.

فإذا قلت : يحرد ويصبر ويسلم ويثؤد ويفتح ويخرج خفى ذلك الصويت وقل، وخف ما كان من الجرس عند الوقوف عليه"[٣].

فالساكن ختاما للمقاطع ( أ ح، أ ص) – وهى مقاطع لو وردت مثلث ختاما نثريا أو شعريا عروضا أو قافية – يلحقه صويت له وضوح وجرس، أى

(١) الخصائص ١/٥٧.
(٢) السابق ١/٥٧.
(٣) السابق ١/٥٧.

أن له طول مدى لو كانت المعامل الصوتية الحديثة بما تقيسه من مدى زمـــانى ملك ابن جنى وقتها لحدد لنا نسبته ومقداره مع التفريق بين الـساكن الموقـوف عليه نثرا، والساكن الموقوف عليه شعراً.

والساكن حشوا كما فى ( يرد ويصبر) يضعف جرسه صوتيا[١].أى يقـل مداه؛ ومن ثم مدى الجرس التالى له كما فى سواكن المقاطع يـح ويـص مـن الكلمتين السابقتين .

يخالف ابن جنى فى حديثه السابق بين قيمة ساكنين بـل بـين قيمـة مقطعين. المقطع (ص ح ص)[٢] فى الدرج، وهذا المقطع ذاته فى النهاية، وعدم تعرض ابن جنـى مـن خـلال أمثلتـه الـسابقة لـساكن المـد أى للمقطـع (ص ح ح )[٣] لا يلغى هذا الفارق – فـى تصورى – إطلاقـا . فـألف المـد الساكنة حين تكون ختام مقطع فى درج الكلام يقل مداها، بينما يطول حين تكون ختام مقطع فى نهاية الكلام . وينص ابن جنى على بيان السبب المفـرق بـين القيمتين قائلا:

"وسبب ذلك عندى أنك إذا وقفت عليه ولم تتطاول إلى النطق بحرف آخر من بعده تلبثت عليه ولم تسرع الانتقال عنه، فقدرت بتلك اللبثة على إتباع ذلـك الصوت إياه . فأما إذا تأهبت للنطق بما بعده وتهيأت له، ونشمت فيه، فقد حـال

---

(١) لا خلاف فى قيمة الساكن هنا شعراً ونثرا إلا لو تحقق لنطق المقاطع إنشاد خاص .

(٢) المقطع ( ص ح ص) مقطع متوسط مغلق وهو الذى يتكون من صامت + حركة + صامت .

(٣) المقطع(ص ح ح) مقطع متوسط مفتوح وهو الذى يتكون من صامت + حركة طويلـة . ومـن المقـاطع القصيرة ( ص ح) ومثاله الكاف من الفعل(كتب) والمقطعان النهائيان ( ص ح ح ص) ومثاله (حالْ) مـن كلمة(محالْ) و(ص ح ص ص ) ومثاله كلمة (بكْر) حين الوقوف عليها.

ذلك بينك وبين الوقفة التى يتمكن فيها من إشباع ذلك الصويت فيستهلك أدراجك إياه طرفا من الصوت الذى كان الوقف يقره عليه ويسوغك إمدادك إياه به"[1].

فالوقفة الآتية من التلبث والمكث على حرف السابق كانت السبب فى وضوح الصويت التالى للحرف الساكن، والتلبث فيها يبيح استمرار هذا الصويت وان عدمناه ؛ أى التلبث – كان تأهب النطق للأصوات التالية كاسرا لاستمرار هذا الصويت .

نص مشبع لابن جنى تحددت من خلاله دلالات صوتية يمكن تفسير الإيقاع من خلالها، فالساكن لا يرد فى السياقات الإيقاعية بصورة صوتية واحدة، ولأنه فى النهاية أقوى منه فى الدرج أمكن ضياعه – فيما أرى – داخل الأبيات، أى داخل الوزن لكنه فى الوقف أضحى ثابت القيمة لا امكان لضياعه.

ولظاهرة الوضوح فيه – كما أتصور – كان مجيئه ختاما لوحدة الوتد من دلائل قيمة الوتد الإيقاعية فى بناء التفعيلة .

وأخيرا فالعهد فى نطاق تركيبى أو بنيوى أن تكون الحركات محور الحديث ومركز الاهتمام، أما نطاق الإيقاع فالساكن فيه هو المحور والركيزة فخلاصة الدنة تنتهى به . وقد نتصور أن المد للحرف الصحيح ياتى من خلال حركته لكن هذا التصور يضيع حين ندرك أن مدى الصحيح من خلال سكونه أوضح من مداه من خلال حركته .

فى تأكيد لبيان قوة الساكن فى الإيقاع يأتى حديث الوقف على المشدد قافية . فالناظر لتخفيف المشدد قافية يدرك أن السكون يأخذ مساحة الحرف

---

(١) الخصائص ١/٥٧، ٥٨ .

المشدد؛ مما يوحى بأن سكته القافية ومدى الساكن الصحيح يعادلان المشدد وقتها.

ومن هذا الإحساس يأتى – فى حسبانى – التسليم بوقوع الحرف المشدد فى قافية المقيد . يقول ابن جنى:" ولذلك كان الحرف المشدد اذا وقع رويا فى الشعر المقيد خفف ... فالمشدد فى قوله :

أصحوت اليوم أم شاقتك هر ومن الحب جنون مستعرّ

فقابل براء هر، راء "مستعر" وهى خفيفة أصلا . وكذلك قوله :

ففداء لبنى قيس على ما أصاب الناس من سوء وضر

ما أقلّت قدمى أنهم نَعِم الساعون فى الأمر المُبر

وأمثاله كثيرة[1].

فالكلام يوضح أن المشدد قافية يقابل الصحيح الساكن مما يعطى إحساسا بقيمة الساكن وقوته قافية . ففى تكرار الصحيح الساكن نهاية ما يعادل المشدد الموقوف عليه .

## صحة الإيقاع وصحة اللغة . تعارض ومعادلة :

فى حديث عن التردد بين قبول الصحة اللغوية فى مقابل الصحة الإيقاعية يقول ابن جنى :" فاعرف إذا حال ضعف الاعراب الذى لابد من

---

(١) الخصائص ٢/٢٢٨ وقد تكرر النص تماما فى ٢/٣٢٠. يقول ابن جنى "ومنها أنهم اجروا الحرف المتحرك مجرى الحرف المشدد. وذلك أنه إذا وقع رويا فى الشعر المقيد سكن كما أن الحرف المشدد إذا وقع رويا فى الشعر المقيد خفف . فالمتحرك نحو قوله : وقاتم الأعماق خاوى المخترق فأسكن القاف وهى مجرورة والمشدد نحو قوله : أصحوت اليوم أم شاقتك هر فحذف إحدى الراءين كما حذف الحركة من قاف المخترق ".

التزامه مخافة كسر البيت من الزحاف الذى يرتكبه الجفاة الفصحاء إذا أمنوا كسر البيت ويدعه من حافظ على صحة الوزن من غير زحاف، هو كثير.

فإن أمنت كسر البيت اجتنبت ضعف الاعراب، وان أشفقت من كسره البتة دخلت تحت كسر الاعراب".(١)

فهذا حديث من يضع التعارض بين الصحتين موضعه المناسب فالصواب الايقاعى مطلب لو كان الصواب اللغوى مسلما إلى ضياعه، وقد يقبل ترخص مقبول فى حد الإيقاع إذا كان هذا القبول مسلما إلى الصحتين اللغوية والإيقاعية.

فى علاقات التعارض بدا حديث ابن جنى واضحا وقد تناول امكانات التعارض على النحو الاتى :

أ- صحة الاعراب مع قبح الزحاف مطلب الجفاة الفصحاء:

تؤكد هذه المقولة الارتكاز على صحة الاعراب وان كانت فى مقابل الارتضاء بزحاف قبيح يقول ابن جنى فى ذلك :" البيت إذا تجاذبه : زيغ الاعراب وقبح الزحاف فان الجفاة لا يحفلون بقبح الزحاف إذا أدى إلى صحة الاعراب كذلك قال أبو عثمان، وهو كما ذكر . وإذا كان الأمر كذلك فلو قال فى قوله ألم يأتيك والأنباء تنمى .

ألم يأتك والأنباء تنمى . لكان أقوى قياسا على ما رتبه أبو عثمان . ألا ترى أن الجزء كان يصير منقوصا، لأنه يرجع الى مفاعيل حين نقول : ألمْ يأتِ وكذلك بيت الأخطل :

(١) الخصائص ٣٣٤/١.

أقوى القياسين على ما مضى أن ينشد "مثاكيل" غير مصروف، لأنه يصير الجزء فيه من مستفعلن إلى مفتعلن، وهو مطوى، والذى روى مثاكيل بالصرف وكذلك بقية هذا".(١)

وفى قوله فى البيت الأول "لكان أقوى قياسا على ما رتبه أبو عثمان " كنت أظن أن نسبة هذا الحكم إلى ابن عثمان المازنى يوحى بعدم ارتياح ابن جنى لتفضيل الصحة الإيقاعية مع التسليم بالخطأ اللغوى الماثل فى إثبات حرف العلة مع المضارع المجزوم " الم يأتيك"، لأن الوحدة اللغوية تساوى "مفاعلتن" وهى امكانة مستحسنة من امكانات الوافر .. فالنسبة الىّ أبى عثمان والتركيز على أن الجفاة الفصحاء يقبلون ما قاسه أبو عثمان أمر أن يوحيان بابتعاد ابن جنى عن هذا الرأى، لكن ما إن قال ابن جنى "وهو كما ذكر" تعليقا على كلام أبى عثمان، وما إن عاد يفصل أمر ما جاء به أبو عثمان مستشهدا ببيت للأخطل حتى أحسست بأنه يفضل صواب اللغة وان كان فى مقابل ترخص ايقاعى . فكيف أوقعنى ابن جنى فى هذا التناقض؟

التناقض أصله أن ابن جنى – فى تصورى– قاس دون إحكام القياس؛ فما يجرى على بيت الأخطل لم يجر على بيت أبى عثمان . فالمقابلة فى بيت أبى عثمان لين أطراح جزم المضارع المعتل لكون قبول حذف العلة تأتى بمقابل إيقاعى لا يرتضيه الدرس العروضى ففى وزن الوافر لو تحقق مراد الجزم لأصبحت التفعيلة "مفاعلت" وهى قبيحة الورود فى نظام الوافر وبخاصة التام من هذا الوزن . أما المقابلة فى بيت الأخطل فهى على خلاف ذلك، لأن

---

(١) الخصائص ٣٣٣/١.

اطراح المنع من الصرف وتحققه معا لا يسلمان إلى أمر يرفضه إيقاع البسيط، إذ لا ضير إطلاقا أن تحل مستعلن المطوية محل مستفعلن السالمة.

فمساوقة القياس بين بيت الأخطل والبيت الذى جاء به أبو عثمان محورا لقضية التعارض هى التى أوقعت فى هذا التناقض، ومن ثم فلو سلمنا بوجود فارق بين القبيلين كان لدينا إحساس بمفارقة ابن جنى فى الرأى لأبى عثمان .

## (ب) خشية الخلل الايقاعى والتضحية بالاعراب:

فى خصوص مطلب الضرب فى نظام بحر الطويل نعلم أنه لا يمكن حدوث تبادل فى الضرب بين مفاعلن المقبوضة ومفاعى المحذوفة، لأن هذا – فى تصورى – يمثل خلطا بين أنواع القافية فى القصيدة الواحدة، فالتبادل سوف يذهب حينئذ بمطلب الردف لو كانت القافية ثنائية حيث التزامه إن ورد يعتبر مطلبا إيقاعيا[1].

يقول ابن جنى معبرا عن خشية الخلل الايقاعى :

"فإن كان ترك زيغ الاعراب يكسر البيت كسرا، لا يزاحفه زحافا، فانه لابد من ضعف زيغ الاعراب واحتمال ضرورته وذلك كقوله :

سماء الإله فوق سبع سمائيا.

فهذا لابد من التزام ضرورته، لأنه لو قال سمايا لصار من الضرب الثانى إلى الثالث. وإنما مبنى هذا الشعر على الضرب الثانى لا الثالث"[2] ففى سبيل الإبقاء على البيت ممثلاً للصورة الثانية من الطويل والتى تنتهى بمفاعلن قبضا صيغة

---

(١) من إمكانات القافية الثنائية أن يكون مقطعها الأول المتوسط مفتوحا أى (ص ح ح) وهنا يكون التزام الكيف ضروريا وساكن المقطع المفتوح يقابل فى نظام القافية صوت الردف.

(٢) الخصائص ١/٣٣٤،٣٣٣.

"سمائيا" التى يفضل زيغ الصواب اللغوى أن تكون ( سمايا) لكن هــذا الزيــغ يحقق تصوراً لضرب آخر هو (مفاعى). وكلام ابن جنى السابق على كون مبنى الشعر على الضرب الثانى لا الثالث لا يقبل على إطلاقه، إذ لابد من تحديده فى خصوص القصيدة الواحدة.

من هذا الإطار الذى يضحى فيه دون اختيار بالصواب اللغــوى حفاظــا على الإيقاع ما جاء به ابن حنى من قوله "لكن مما لابد من التــزام ضــرورته مخافة كسر وزنه قول الآخر:

**خريــــع دوادى فـــى ملـــعب تـــأزر طـــورا وتـــرخى ازارا**

فهذا لابد من تصحيح معتله، ألا ترى أنه لو أعل اللام وحذفها فقال دواد، لكسر البيت البتة"[1].

فصيغة المنقوص لم تعل إعلال "قاض" فى حالة الجر وهــذا حقهــا النحــوى والصرفى لأنه لو تحقق لها ذلك لضاع نظام وزن المتقارب، حيث تسقط مــن تفعيلته الداخلية قيمة الوتد، ومن هنا كان قبول الخطأ اللغــوى ســبيلا لــصحة الإيقاع.

ج – صحة الاعراب وموافقتها لوجه من وجوه الصواب الايقاعى:

إذا كان الصواب اللغوى يوافق امكانة إيقاعية يصبح الخروج من اجــل الإمكانات الأخرى أمرا غير مقبول . يقول ابن جنى :"وليس كذلك قوله:

**أبيت على معارى فاخـــــرات بهن ملـــوب كـــــدم العبـاط**

(١) الخصائص ٣٣٤/١.

لأنه لو قال معار لما كسر الوزن، لأنه إنما كان يصير من مفـــاعلتن مفـــاعيلن وهو العصب.

فلتكن معار سبيلا لصحة لغوية، لأن الإيقاع لن يخرج عن مـــساره فمفـــاعلتن بتسكين الخامس صورة إيقاعية مقبولة فى حقل الوافر.

هذا التوتر القائم بين اللغة والإيقاع فى بعض السياقات يثبت أن الحرص على الإيقاع مطلب إن كان السبيل إلى تغييره لصالح اللغة مجافيـــا لامكانـــات الوزن، ويبدو أن الترخص اللغوى يكون فى حدود البنية أكثر قبولا وورودا من وجوده في حدود الاعراب؛ وهذا أمر متحقق يتضح من خـــلال المقابلـــة بـــين الحدين فابن جنى يقول : "إلا أنهم أشد استنكارا لزيغ الاعراب مـــنهم لخـــلاف اللغة، لأن بعضهم قد ينطق بحضرته بكثير من اللغات فلا ينكرها" [١] فإنكـــار زيغ الاعراب أشد من إنكار التصرف فى البنية اللهم إلا لو كان المتلقـــى مـــن الجفاة الفصحاء لأنهم "يتناكرون خلاف اللغة تناكرهم زيغ الاعراب".[٢]

التصرف فى البنية كان واجهة لظهور تقنين لما يسمح به من الضرورات الشعرية ويبدو أن الشاعر قد ملك أمر التصرف طواعية دون جبر أو إلزام مما جعل اللغة فى يده من أجل البناء الشعرى لغة خاصة فما مقدار هذا التـــصرف ولمنْ يكون ؟ هذا ما تحكيه القضية التالية :

## مقدار تصرف الشاعر فى لغتـــه مـــن أجـــل الإبـــداع الـــشعرى :

بدت مجموعة من الظواهر التى تحورت فى معظمها البنية الـــصرفية أو النظام الموقعى للأصوات اللغوية وعدت هذه الظواهر من خـــصوصيات لغـــة الشعر، كإسكان الحرف إسكانا صريحا كما فى قول الشاعر:

---

(١) الخصائص ٢/٢٦.

(٢) السابق ٢/٢٧.

وقد بدا هنك من المئزر

وتحريك نون "منون" وهى صيغة وقف تحركت فى وصل إيقاعى كما يقول الشاعر:

أتوا نارى، فقلت منون أنتم

وتسكين هاء الضمير الذى للغائب كما فى قول الشاعر :

له زجل كأنّهْ صوت حاد

وفى فصل عقده ابن جنى فى الجزء الثانى ص٤٣٦ بعنوان " فصل فى التحريف" حشد مجموعة من التصرفات فى البنية فى لغة الشعر؛ حيث أضحى أبو سليمان "أبا سلام" فى قول الشاعر:

من نسج داوود أبى سلام

وأصبح ثعلبة بن سيار "ابن سير" فى قول الشاعر:

وسائله بثعلبة بن سير

وصار عطية بن الخطفى "عطاء" فى قول الشاعر":

أبوك عطاء الأم الناس كلهم

وصار ميسان (ميسنا)، والمنازل (المنا) والأشهل (الأشل) الى آخر ما هو تغيير حاصل فى بنية الأسماء والأفعال والحروف من أجل تشكيل بناء لغوى صالح للإبداع الشعرى . والظواهر التى تعبر عن التصرف اللغوى لصالح التركيب الشعرى كثيرة جدا مبثوثة فى الخصائص[1] وكلها تجعلنا نحسب أن ابن جنى

---

(١) انظر فى ذلك الخصائص : ١/٧٣-٧٤-١٢٩-٣٢٨-٣٢٩-٣٣١-٣٣٣-٣٣٤-٣٩٦، - /٤١،٤٠،٣٩،٣٨،٣٧.

كاد أن يقف من خلال الإكثار من عرض هذه الظواهر موقفا يوضح رأيه فيهـا فكيف كانت نظرته للضرورة ؟ ولمن تكون طاقة التغيير والتبديل ؟ من خـلال أحاديث متناثرة لابن جنى أثير لديه سؤال حول جواز التصرف لمـن يكـون ؟ للقدامى أم للمولدين ؟

فى مبدأ عام صاغه على لسان أبى على رحمه الله يقول:" يجوز لنا أن نقـيس شعرنا على شعرهم، فما أجازته الضرورة لهم أجازته لنا وما حظرتـه علـيهم حظرته علينا"[1].

ويخرج ابن جنى من خلال هذا المبدأ بعدة افتراضات :

– قد يفترض أن الضرورة للقدامى أولى منها للمولدين، ويتـضح هـذا مـن قوله :" فضرورتهم إذا أقوى من ضرورة المحدثين . فعلى هذا ينبغى أن يكون عذرهم فيه أوسع وعذر المولدين أضيق"[2] .

وسر ذلك أن القوم ويعنى بهم أبن جنى القدامى " لا يترسلون فى عمل أشعارهم ترسل المولدين ولا يتأنون فيه ولا يتلومون على حوكه وعمله وإنما كان أكثـر ارتجالا قصيدا كان أو رجزا أو رملا"[3] .

فالسر كما يرى أن القدامى جبلوا على البداهة والارتجال وأن المولدين جبلـوا على الصنعة والاحكام، ومن هنا عيبت الضرورة منهم .

– يحلل ابن جنى المقولة السابقة مصورا ان التصرف اللغوى لصالح الإيقـاع واحد مهما اختلف الشاعر واختلف زمانه، وهذا يؤكد أن للشعر لغته الخاصـة

(١) الخصائص ٣٢٢/١.
(٢) السابق /٣٢٤.
(٣) السابق .

التى لا تقف عند زمان دون زمان . يقول بن جنى إن الفرض السابق يسقط من عدة أوجه :

أحدها :" أنه ليس جميع الشعر القديم مرتجلا، بل قد كان يعرض لهم فيه من الصبر عليه، والملاطفة له والتلّوم على رياضته وإحكام صنعته نحوٌ مما يعرض لكثير من المولدين"[١]، ويخلص إلى أن الصبر والملاطفة يتحققان بكثرة فى أشعار القدامى [٢]، وهنا يتساوى القدامى والمولدون فى واد واحد .

الثانى : أن إحكام الصنعة لم يكن ديدن المولدين جميعا فإن "من المحدثين من يسرع العمل ولا يعتاقه بطء ولا يستوقف فكره ولا يتعتع خاطره"[٣] ودلائل ابن جنى على ذلك كثيرة منها قصائد المتنبى التى جاءت فى بعض الأحيان ارتجالا دون حوك أو صنعة أو تأمل، وهنا تتعادل كفة القدامى بكفة المولدين .

الثالث : أن الضرورات أو قل التصرفات بانتْ فى لغة المولدين كثيرة حيث فاقت ما جاء به القدامى وذلك "كقصر الممدود وصرف مالا ينصرف وتذكير المؤنث ونحوه"[٤] .

هكذا تعرض الصورة ويبين من خلالها أن الضرورات أصبحت من إلف لغة الشاعر قديما وحديثا، ولأنها الف خاص شاهدهُ "جل" العلماء قابلين إياها فى خصوص واديها . يقول ابن جنى :" وقد حضر ذلك وشاهده جلة أصحابنا من أبى عمرو إلى آخر وقت، والشعراء من بشار إلى فلان. ولم نر أحداً من

---

(١) الخصائص ٣٢٤/١.
(٢) السابق ٣٢٧/١
(٣) السابق ٣٢٧/١
(٤) السابق ٣٢٧/١

هؤلاء العلماء أنكر على أحد من المولدين ما ورد فى شعره من هذه الضرورات التى ذكرناها وما كان نحوه، فدل ذلك على رضاهم به وترك تناكرهم إياه"[1] .

مقولة فيها من الدلالات الكثير، فيها الدليل على وقوع التصرف اللغوى من أجل الإيقاع أو لنقل من أجل الإبداع الشعرى، وفيها أن هذا التصرف لم يحكم بزمان دون زمان ولا بشاعر دون آخر فهو مبدأ عام، وقد بين ذلك ابن جنى فى إطلاقه حين استخدم التنكير والإبهام، وهو يريد بيان هذا التصرف فقد قال : من أبى عمرو إلى آخر وقت، وآخر وقت ممدود يصل بقضيته حتى اليوم . وقد قال : من بشار حتى فلان وفلان، وفلان هذا مبدع غير موقوف على زمان الأمس بل هو فلان الماضى واليوم والغد .

لكن أمر التصرف لم يعد ملك ناظم يبيح لنفسه أن يتصرف فى حدود اللغة دون وعى بأمر استخدامها ودون إدراك لقيمة توظيفها فكم من أقوال لابن جنى ارتكزت فى هذه القضية على قدرة الشاعر وقوة منته وشرف طبعه . والمقصود أن الذى يملك حد التصرف المسموح لابد أن يكون شاعرا يملك أدوات شعره ويجيدها .

يقول ابن جنى فى جملة من الآراء تظهر قدرة الشاعر :

-"وهذا أفخر ما فيها وأدله على قوة قائلها"[2] .

---

(١) الخصائص ١/ ٣٢٨.

(٢) السابق ٢/٣٢٥.

-"وهذا هو أفخر ما فيها وذلك أنه دل على أن هذا الشاعر إنما تساند إلى ما فى طبعه، ولم يتجشم إلا ما فى نهضته ووسعه من غير اغتصاب له ولا اســتكراه أجاءه إليه"(1) .

ويقول فى مرتكب الضرورة القبيحة التى لا تتساند لها لغة الشعر .. لأن لغة الشعر - فى تصورى - ليست مراما مطلقا بل مراما موظفا متجهــا إلــى الإفصاح عن الصورة والإحساس :" فمتى رأيت الشاعر قد ارتكب مثــل هــذه الضرورات على قبحها وانخراق الأصول بها فاعلم أن ذلك على ما جشِمه منه وان دل من وجه على جوره وتعسفه، فانه من وجــه آخــر مــؤذن بــصياله وتخمصه وليس بقاطع دليل على ضعف لغته، ولا قصوره عن اختيار الوجــه الناطق بفصاحته . بل مثله فى ذلك عندى مثل مُجرى الجموح بلا لجام ووارد الحرب الضروس حاسرا من غير احتشام"(2) .

فمالك التصرف الذى يقع فى قبح لا تبرزه القواعــد كمجــرى الجــواد الجموح دون أن يكون بيده لجام، ومثل وارد الحرب الشديدة الضروس منزوع السلاح، فمن يطلب التصرف ويقدر عليه لابد له من شجاعة حيــث لا يتأهــب للضرورة إلا القوى الذى يملك باع الشعر وواديه.

## تصور لابن جنى فى وزن المنسرح :

من خلال باب فى نقض العادة (3) يخلص ابن جنى من كلام حول صيغة المتعدى "فعلت" وصيغة "أفعلت" وهو يدير بين الصيغتين قضية العــوض فــى

---

(1) الخصائص ٢/٢٥٨.

(2) السابق ٢/٣٩٢ .

(3) السابق ٢/٢١٥ .

معاملتهما إلى تأكيد قضيته مستأنسا بشبيه فى قضية العوض من خـلال إيقـاع المنسرح .

يقول ابن جنى : "وكما جعل لزوم الضرب الأول من المنسرح لمفـتعلن وحظر مجيئه تاما أو مخبونا؛ بل توبعت فيه الحركات الثلاث البتـه تعويـضا للضرب من كثرة السواكن فيه نحو مفعولن ومفعولان ومستفعلان ونحو ذلـك مما التقى فى آخره من الضروب ساكنان"[1] .

تصور المنسرح من خلال علاقة العروض بالضرب تسلمنا إلى قـضية تمس التشكيل الايقاعى لنظام الشعر، وفيها نـدرك غلبـة المتحركـات علـى السواكن بنسبة تقرب من الضعف . هذه النسبة يبدو أنها أضحت حاكمة فيمـا قُبل من تصورات للمزاحفات والعلل وإيقاع العروض والضرب .

فى تفسير إيقاع المنسرح يلاحظ أن هناك ثباتا للعروض عند مستعلن (مفتعلن)، أى أن تكوينها تحليليا.

مس ت ع لن

١٥ ١ ١ ١٥

هذا التصور الثابت يجافى ورود العروض على تكوين مستفعلن :

٥١ ٥١ ١ ٥١

ويأبى ورود متفعلن م تف ع لن

//٥ //٥

---

(١) الخصائص ٢/٢١٥ .

فالتصور النهائى لعروض المنسرح يفرض توالى المتحركات ؛ هـذا التـوالى يكسر من التصور المفترض لامكانات الضرب الآتى على النحو

مفعولن مف عو لن أو مف عو لان

٥١ ٥١ ٥١ ٥١ ٥١ ٥٥١

أو مستفعلان مس تف ع لان

٥١ ٥١ / ٥٥/

هذا الورود يحقق مع إمكانه العروض الثابتة على نحو مـستفعلن غالبـا معادلة إزاء الضرب حتى لا تطغى السواكن على العروض والضرب معا.

هذا ما تصوره ابن جنى وان كان التصور يحتاج إلى إضافة شمولية لا تقـف عند مقارنة الضرب بالعروض بل تنظر إلى علاقة التفعيلة النهائيـة بتفاعيـل البيت كله، وهنا نرى أن العلاقات بين المتحركات والـسواكن تراعـى كـون الساكن يدور حول ثلث كم المتحركات والسواكن معا، ومن هنا خلص الـذوق العربى إلى قبول المنسرح على النحو التالى :

١- كون العروض مستعلن غالبا والضرب كذلك بصورة ليست بالقليلة .

٢- مزاحفة مفعولات التفعيلة الوسطى حيث ترد على نحو مفعلات ومع تحقق الأمرين يكون البيت واردا على هذا النحو :

مستفعلن مفعولات مستعلن

١ ٥١ ١١ ٥١ ١٥١ ٥ ١٥ ١ ٥١ ٥ ١١١ ٥

. وهنا تكون علاقة الساكن بالمتحرك توازى ١٢/٧ وهى علاقة تقرب من تحقيق الثلث، وهذا القدر تتحقق فيه عدالة أكثر لو زوحفت تفعيلـه مـستفعلن الأولى . هذا التوازن سوف يضيع أمره لـو حققنـا تمـام العـروض وتمـام مفعولات؛ لأن الورود وقتها سوف يكون على نحو :

| مستفعلن | مفعولات | مستفعلن |
|---|---|---|
| ١ ٠ ١ ٠ ١١ ٠ | ١ ٠ ١ ٠ ١٠١ | ١ ٠ ١ ٠ ١١ ٠ |
| مستفعلن | مفعولات | مستفعلن |

والحسبة هنا زادت بمساحة السواكن على حساب المتحركات فأضـحت النسبة بينهما ١٢/٩ ؛هذا اذا كان الضرب محققا لمستفعلن، لكنه لـو اسـتخدم امكانات مستفعل او مستعلان أو مستفعلان لبان خلل التـوازن حينئـذ تمامـا ولنتصور شطرا ينتهى بمستفلان محققا امكانـات مـستفعلن ومفعـولات دون زحاف . ماذا يكون ؟

يكون على نحو :

| مستفعلن | مفعولات | مستفلانْ |
|---|---|---|
| ١ ٠ ١ ٠ ١١ ٠ | ١ ٠ ١ ٠ ١٠١ | ١ ٠ ١ ٠ ١ ٠٠ |

وتكون النسبة على حساب المتحركات، لأنها حينئذ تكـون (١٠ / ١٠) وهى نسبة ظالمة إذا ما أدركنا أن مساحة الساكن إيقاعيا أقـوى مـن مـساحة المتحرك .

كيف يكون مطلب التخفيف إذا ؟ يكون بثبات العروض علـى حـد مـستعلن ومزاحفة مفعولات إلى مفعلات غالبا؛ بالاضافة إلى زحاف مستفعلن فى بدايـة

الشطرين. ويكون أيضا ببيان أن الساكن الأخير فى الضرب يضيع مــداه فــى مدى الساكن الذى قبله، وبهذه التصورات التى هى إمكانات إيقاعية حاصلة يتم للمعادلة صوابها .

يبين إذا أن مستعلن هى مطلب العروض، وقد يقال لماذا لم تصبح مــتفعلن المخبونة بديلاً لمستعلن وهى موازية لها فى تحقيق علاقة الساكن بــالمتحرك ؟ والجواب أن ورودها عروضا أو ضربا يوقع فى لبس ؛ حيــث بالامكــان أن تتداخل نهايات المنسرح مع إيقاع بحر الكامل، فمفعلات التفعيلة الوســطى لــو تليت بمتفعلن عروضها أو ضربا لشكلت تمام تفعيلة الكامل " ت متفعلن" تساوى (متفاعلن) ١ ١١ ٥ ٥١١

ومنع الخلط فى حدود الإيقاع مطلب وإلا لتداخلت البحور واختلط أمر إيقاعهــا وهذا ما راعته سليقة الشاعر وسجله النظام .

# ثراء رؤية القافية فى خصائص ابن حنى

لم يفصح ابن جنى عن حس إيقاعى كبير إلا وهو يتحدث عن القضايا المتصلة بحدود القافية، فالعنايةِ بنغم القافية كان محورا لأحاديث مترامية فى كتاب الخصائص . وابن جنى يقول فى ذلك :" ألا ترى أن العناية فى الشعر كما هى بالقوافى لأنها المقاطع وفى السجع كمثل ذلك، نعم، وآخر السجعة والقافية أشرف عندهم من أولها، والعناية بها أمس والحشد عليها أوفى وأهم . وكذلك كلما تطرف الحرف فى القافية ازدادوا عناية به، ومحافظة على حكمة[1] .

**حديث محكم يركز قيم القافية فى السمات الآتية :**

١- العناية فى الشعر بالقوافى لأنها المقاطع.

٢- العناية بالقافية أمس والحشد عليها أوفى وأهم .

٣- كلما تطرف الحرف فى القافية ازدادوا عناية به ومحافظة على حكمه.

ثوابت فى وصف القافية جعلت ابن جنى يتناولها فى الخصائص تناولا موسعا فقد تناول ثبات وصلها بناء على الحفاظ على ما تطرف منها، واستعرض بتفصيل ونقاش تلك المخالفة الاعرابية التى تنتاب هذا الحرف فى النهاية . وقد تعرض لكم كبير من حروفها رويا كانت هذه الحروف أو وصلا أو ردفا، وما يجرى لهذه الحروف داخل كم القافية . وتعرض لمطلب القافية إيداعيا بين القوة والخنوثة ثم احتشد ابن جنى لظاهرة قافوية لها أحكامها وهى التطوع فيها بما لا يلتزم، وكل قضية من هذه القضايا أضحت إطاراً كاملا

---

(١) الخصائص ٨٤/١.

يوضح عطاء القافية الفنى والدور الابداعى الذى يملكه الشاعر من خلال اعتمادها.والى البحث ما فصله ابن جنى وما تذوقناه من خلال أحاديثه فى الخصائص.

## أولاً : لزوم الوصل ونفى المخالفة الإيقاعية فيه :

ناقش ابن جنى فى هذا الموضوع قضية الأقواء وهى قضية مؤداها الترخص فى حرف أساسى من حروف القافية المطلقة وهو الوصل، والوصل ملتزم والتزامه بقانون ابن جنى السابق أقوى من التزام الروى قبله، لأن الحشد إذا كان أمره موكولا بالنهاية؛ فإن ما تطرف يأخذ قدرا من العناية أقوى من غيره وإذا كان للوصل هذا التصور فإن الخروج يأخذ القدر الأقوى بداهة، لأنه – إن وجد – آخر ما ينتهى إليه فى نطاق القافية .

يقول ابن جنى فى بيان أهمية الوصل مقارنا بينه والردف "ألا تعلم كيف استجازوا الجمع بين الياء والواو ردفين نحو سعيد وعمود وكيف استكرهوا اجتماعهما وصلين، نحو قوله "الغراب الأسود" مع قوله أو مغتدى وقوله (غدى) وبقية قوافيها، وعلة جواز اختلاف الردف وقبح اختلاف الوصل هو حديث التقدم والتأخر لا غير"[١].

(١) الخصائص ٨/١. وابن جنى يقول : أن هذا الأمر قام باحكامه فى كتابه المعرب وهو تفسير قوافى أبى الحسن وكتاب المعرب هذا أسبق فى الظهور من وجود الخصائص ومع تفرده بتناول القافية إلا أنه لا يغنى عن الخصائص ففى الحديث عن تنوين الانشاد يقول ابن جنى :" ولم تحضرنا هذه المسألة فى وقت عملنا الكتاب المعرب فى تفسير قوافى أبى الحسن فنودعها إياه " ولعله قد أضاف هذه الأمور مرة أخرى لأنه يقول : فألحق هذه المسألة به بإذن الله " طالبا أن نضع هذه المسائل فى سلك هذا الكتاب قائلا :" فإذا مر بك فى الحروف ما هذه سبيله فأضفه اليه " ٩٩/٢.

فالاختلاف فى الردف بين واو وياء وارد ومقبول باتفاق مذاقهما ونوعهما عند الاختلاف. وهذا الأمر لا مكان له مع الوصل للقانون الوارد فى الاحتشاد والاهتمام بما تطرف. فجواز اختلاف الردف حاصل فى موقع التقدم وقبح اختلاف الوصل حاصل لتأخر الورود .

حديث ابن جنى مفسر للأقواء وتفسير الظاهرة صوتى، لأن الحديث بين القبول والرفض ليس حديثا عن قيمة إعرابية وإنما الحديث عن قيمة إيقاعية، وإلا لما أصبح للمقابلة بين الردف والوصل هنا قبول. فإذا كان للوصل أن يتصل بإعراب فلا حديث عن إعراب فى نطاق الردف، فالقضية لدى ابن جنى صوتية إيقاعية، وشغل الاعراب لديه غير قائم، حيث الحديث لدى ابن جنى حديث عن بيان قوة الحشد الايقاعى وسطا أو نهاية .

ويبدو أن الموقف التقعيدى السابق لدى ابن جنى جاء صدى لقصة النابغة المشهورة تلك التى رسمت عند ابن جنى بما يوحى عدم قصد الشعر للخطأ الوارد عندهم . والقصة كما عرضها ابن جنى محملة بكثير من الدلالات حيث بدأها بثورة عمار الكلبى على متعقبى أخطائه إذ يقول " وقال عمار الكلبى وقد عيب عليه بيت من شعره، فامتعض لذلك :

ماذا لقينا من المستعر بين ومن قياس نحوهم هذا الذى ابتدعوا .." [1]

وكأن ثورة عمار وافقت هوى ابن جنى، لأنه تابع من خلالها عرض قصة النابغة الذى لم يدرك خطأ ما جاء به، والذى جئ له بمغنية تمد صوت الوصل فلما أحس به كما يقال – والنسبة للمجهول توحى بإحساس الزعم –

(١) الخصائص ١ / ٢٣٩.

غيّر نهاية الشطر الى " وبذلك تتعاب الغراب الأسود " وقال :" دخلت يثرب وفى شعرى صنعة ثم خرجت منها وأنا أشعر العرب "[1].

ومراد القصة يدل على عدم وعى النابغة بأخطاء الاعراب ، لأن أبياته وافقت سلامة الإيقاع، والدليل أن تعديله انصب على أمر يوافق مطلب الإيقاع، فالسلامة الإيقاعية محافظ عليها فى الخطأ والصواب. وابن جنى يعطى إحساسا بزعم القصة رغم كونها خبرا مشهوراً فقد أعطى إحساسا بالشك فيها حين قال مرة " فيما يقال (ومرة أخرى) (كذا الرواية ).

والدارس لهذه القصة يدرك أن الإحساس بالزعم يثبته اصطناع المغنية لإدراك خطأ دون وعى بادراك خطأ آخر كان يحتاج إلى تنبيه وهو قول النابغة فى القصيدة نفسها:

| | |
|---|---|
| سقط النصيب ولم ترد إسقاطه | فتناولته واتقتنا باليد |
| بمخضب رخص كان بنانه | علم يكاد من اللطافة يعقد |

ولكن يبدو أن الخطأ البنيوى كان يمثل تقبلا أكبر من الخطأ الاعرابى وهو ما جعل الحوار قائما حول المخالفة الأولى لا الثانية .

ويتابع ابن جنى أمر هذه الظاهرة وما دار حولها من رأى قائلاً : "وأما أبو الحسن فكان يرى ويعتقد أن العرب لا تستنكر الأقواء . ويقول : قلت قصيدة إلا وفيها الأقواء . ويعتل لذلك بأن يقول : إن كل بيت منها شعر قائم برأسه . وهذا الاعتلال منه يضعف ويقبح التضمين فى الشعر"[2] .

---

(١) الخصائص ٢٤٠/١.

(٢) السابق ٢٤٠/١ وقد آثرنا هنا الحديث عن قضية الأقواء كما يحكيها الخصائص وان كانت لنا رؤية مفصلة لهذه القضية فى "كتابنا القافية تاج الإيقاع الشعرى" تحت عنوان (الوصل والترخيص فى العلامة) ص١٠٣.

ووجهة نظر أبى الحسن بدأ بحكم كأنه إحصاء لورود الظاهرة فهو يقر بوجودها موفقا بين مطلبى الإيقاع واللغة بذلك الاعتلال الذى بناه على أن كل بيت منها شعر قائم برأسه . وهذا الاعتلال يبدو أن ابن جنى لم يعتد به، لأنه علق عليه بكونه مضعفا للتضمين فى الشعر . ففى الحسبان أن البيت لا يمكن أن يكون وحدة مستقله بحال من الأحوال من ناحية المعنى والإحساس ؛ ففى ذلك فصم لحال الشعر وتمزيق لقدرة الإبداع، من أجل ذلك ما أظن أن أبا الحسن كان يقصد استقلال البيت دلاليا ونفسيا وإنما كان القصد أن يكون الاستقلال قيمة إنشادية إيقاعية، ومن ثم كان للوقف والتسكين الدور فى التوفيق بين المطلبين الايقاعى واللغوى. واعتراض ابن جنى على تعليل أبى الحسن يقودنا إلى الإحساس بقبول ابن جنى لظاهرة التضمين التى تسلم إلى اتصال الأبيات لا افتراقها واستقلالها.

ويتابع ابن جنى القول بعدم إحساس الشعراء بظاهرة الأقواء، أى بعدم اكتفائهم فيما أحسب الى وجود خطأ نحوى قائلاً:

" وأنشدنا أبو عبد الله الشجرى يوما لنفسه شعرا مرفوعا، وهو قوله:

| | |
|---|---|
| نظرت بسنجار كنظرة ذى هوى | رأى وطنا فانسلّ بالماء غالبه |
| لا ونس من أبناء سعد ظعائنا | يزن الذى من نحوهن مناسبة |

يقول واصفاً البعير:

| | |
|---|---|
| فقامت اليه خدلة الساق أعلقت | بـه منه مسموما دوينه حاجبه |

فقلت : يا أبا عبد الله أتقول(دوينه حاجبه) مع قولك (مناسبه) و (أشانبه) فلم يفهم ما أردت . فقال فكيف أصنع ؟ أليس ههنا تضع الجرير على القرمة على الجرفة ؟ وأومأ إلى أنفه، فقلت صدقت، غير أنك قلت اشانبه وغالبه فلم يفهم واعاد اعتذاره الأول . فلما طال هذا قلت له:

أيحسن أن يقول الشاعر:

آذنتنـــا ببينـــها أسمـــــــاء          رب ثاو يمـــل منـــه الثـــواء

ومطلت الصوت ومكنته ثم يقول مع ذلك :

ملك المنذر بن ماء السمائى

فأحس حينئذ وقال أهذا ؟ أين هذا من ذلك إن هذا طويل وذاك قصير. فاستروح إلى قصر الحركة فى (حاجبه) وأنها أقل من الحرف فى أسماء والسماء" [1].

والحوار السابق بين ابن جنى والشجرى يرينا أن ابن جنى يقيم تجربـــة مادتها الشجرى يريد أن يفصح من خلالها عن حكم . فقوافى الشجرى المنطوقة من خلال ما أورده ابن جنى هى : غالبه، ومناسبه، حاجبه، أشـــانبه [2] وهـــى قواف لم يحس الشجرى من خلال ورودها أى خلل قافوى؛ مما جعله ينظر إلى اعتراض ابن جنى على أنه اعتراض موجه صوب دلالة البيت لا إلى الإيقـــاع أو اللغة . ورغم تركيز ابن جنى على حق الجر النحوى فـــى كلمـــة (دوينـــة حاجبه) فى مقابل القوافى الأخرى المرفوعة، فإن إحساس الـــشجرى بـــتلمس ظاهرة الأقواء كان معدوما، وهذا ما جعل ابن حلزة يقول" آذنتنا ببينها أســـماء" وفيها تعمد ابن جنى- كما تعمدت قينة النابغة من قبل – إطالة الصوت وتمكينه حتى يذكره بوضع الواو نهاية فى مقابل الياء، ورغم افتعال الإنشاد إلا أنه يبدو أن الشجرى لم يفطن إلى العلاقة النحوية القائمة. فقد عرض ابن جنى فى هـــذا الكتاب القافيتين، وقد كانت فطنته مصوبة تجاه حقل الأصـــوات، أى الإيقـــاع حيث قال معلقا : هذا طويل وذات قصير.

---

(١) الخصائص ١/٢٤١، ٢٤٢.

(٢) هذه الكلمة( أشانبه لا ورود لها فى الأبيات المذكورة بالخصائص مما يوحى بسقط بيت كامـــل للـــشجرى، يحوى قافية شانبه، وبخاصة أن ابن جنى وضع الكلمة فى مقابل (حاجبه) كما فعل مع (غالبه) و(مناسبه).

هذه محاولة اختبار أراد ابن جنى أن يتعرف من خلالها علـــى إحـــساس شاعر بهذه الظاهرة، وكان الحكم أن الاسترواح قائم فى قبول الوصل المخالف فى حروف المد[1] . وأيا ما كان إحساس ابن جنى ففى ظنى أن الشجرى كانت علاقته واضحة تجاه الأصوات والإيقاع لا النحو. فلا توظيف لعلاقـــات اللغـــة لديه. وكيف ذلك والعلاقات لم تجانب طريق النظام فى الترخص الاعرابى فقط بل فى الترخص البنيوى الوارد فى حدود الكلمة السابقة وهى (دوينه) التى هى تصغير لكلمة (دون) وفيه قدر من الترخص لأن المصغر (دويـــن) لا دوينـــة! وهذا ما استرعى نظر ابن سيدة حيث قال : "فلا أدرى ما الذى صـــغره هـــذا الشاعر[2] أقول مرة أخرى أن الشجرى فى محاورة ابـــن جنـــى أدرك قيمـــة الفوارق الصوتية أى فوارق المد دون أن يدرك الفوارق الاعرابية وهذا وكـــد الشاعر فى تحقيق ركنين أساسيين من عملية الإبداع الشعرى فى نظـــر البيئـــة الأدبية وقتها وأعنى بهما الوزن والقافية.

---

(١) لم يقف مطلب القافية عند حد اتفاق الوصل إيقاعيا بل تعداه إلى خصوص كيف الروى المقيد، إذا لابد من اتحاد حركة للمجرى قبله وهو المسمى فى عرف الدارسين بالتوحيه، فلو سكن الروى أى قيد فإن وقوعه النهائى يلزمنا ثبات الحركة التى قبله ولعل الإفصاح عن التزام هذه الحركة يوحى أنها أوصح صوتا من الروى وقتها . فالسكّون على الروى يكون مقيدا لقيمته الزمنية فى حسبانى، ومن أجل ذلك لو جئنا بكلمة "العقق" قافيـــة فـــإن المتناسب لها "الورق والمخترَق" بفتح ما قبل القاف . ومن ثم فقد كان خلاف ذلك مستقبحا . يقول ابـــن جنـــى:" ومن جواز المنفصل استقباح الخليل نحو العقق مع الحمق، ، مع المخترق؟ وكلها قواف لأرجوزة رؤبـــة التـــى مطلعها : وقاتم الأعلام خاوى المخترق."وذلك لأن هذه الحركات قبل الروى المقيد لما جاورته، وكان الروى فى أكثرَ الأمر وغالب العرف مطلقا لا مقيدا، صارت الحركة قبله كأنه فيه، فكاد يلحق ذلك بقبح الأقواء" الخصائص ٣/٢٢٠. وهذا مؤداه أن الحركة وإن لم تك فى الروى سابقة عليه إلا أنها جزء منه، أى جزء من هذا الالتـــزام وهذا ما جعلنى أفهم أن قيمة النهاية متمثلة فيها .

(٢) الخصائص ٢٤١/١.

ولأن الشجرى كان غفلا من تصور الاعراب أو المخالفة الاعرابية فقد صار مصدر اختبار مرة أخرى فى نظر ابن جنى وان كان المحاور سائلا غير ابن جنى . يقول ابن جنى :

" أنشدنا مرة أبو عبد الله الشجرى شعرا لنفسه، فيه بنو عوف، فقال له بعض الحاضرين أتقول : بنو عوف، أم بنى عوف ؟ شكا من السائل فى بنى وبنو، فلم يفهم الشجرى ما أورده، وكان فى ثنايا السائل فرض فرق فأشبع الصوت الذى يتبع الفاء فى الوقت فقال الشجرى، مستنكرا لذلك، لا أقوى فى الكلام على هذا النفخ"[1] .

فالعلاقة يديرها السائل حول تصور خلاف إعرابى ولا يفهم منها الشجرى إلا حدود الفوارق الصوتية مبررا ذلك بتصور إشباع الصويت من خلال الفروق الموجودة بين ثنايا السائل حيث أدرك أثرا صوتيا للفاء لم يعهده فى قيم الفاء قبل ذلك .

كيف توضع فرضية ابن جنى فى قبول المخالفة اللغوية إذن؟

لو أدركنا أن ابن جنى واصف للظاهرة معلل لها فى بعض الأحايين؛ حيث شكك فى رواية النابغة واعترض على تعليل أبى الحسن، وأطلق تجربته مع الشجرى . لو أدركنا ذلك كله علمنا أن ابن جنى يدرك أن للشعر لغة ونظاماً، لكنه العالم اللغوى حريص على أن يثبت حدود العطاء اللغوى غير ناس إحساسه بأنّ للشعر ظروفه ولغته الخاصة، فحديثه عن الضرورات وتغير البنية من أجل الوزن والقافية يومى الى ذلك . وقد أدركنا من قبل أن المخالفة اللغوية تتسرب فى لغة الشعر بنية أكثر اعرابا، ومن حديث الغير لا حديث النفس يقول ابن جنى "ألا إنهم أشد استنكارا لزيغ الاعراب منهم لخلاف اللغة،

---

(1) الخصائص ٧٨/١.

لأن بعضهم قد ينطق بحضرته بكثير من اللغات فلا ينكرها إلا أن أهل الجفاة وقوة الفصاحة يتناكرون خلاف اللغة تناكرهم زيغ الاعراب" [1] هذه المخالفة أضحت ضابطا لتصور ابن جنى للضرورة الشعرية كما رأينا .

## ثانيا : إيقاع العروض مقارب فى الحشد لايقاع الضرب:

من المدرك أن العروض فى نظام الشعر لا تلتزم بالكيف الايقاعى إذا ما قورنت بالضرب الذى هو محل القافية، أى أن اللغة لا خصوص لها فى نظام العروض بعيدا عن البيت المصرّع كما يحدث لها فى نطاق الضرب فكل ما يرويه الشاعر من العروض أن تكون مقياسا للإحساس بالوزن وسبيلا لتصور الشطرية فى إيقاع الشعر . واللزوم فيها كمى اللهم إلا فى مؤدى التصريع الذى يظهر فى مطالع القصائد، وقد يبدو داخل القصيدة أحيانا إذا ما تحول الشاعر غالبا من غرض الى غرض، ومن هنا فلا يؤخذ من قولنا مثلا عروض الطويل مقبوضة وهى فى الوافر مقطوفة الا القصد بأن تفعيلة النهاية فى الشطر الأول تأتى على كم مفاعلن فى الطويل ومفاعى فى الوافر .

لكن ابن جنى يرى أن العرب قد تعامل العروض معاملة خاصة حين الوقف عليها أن الوقف على العروض يسلم إلى ذوق خاص فى بعض الأحيان يخالف ذوق النثر أو ذوق القافية وقد أبرز هذا الإحساس مبينا الحاجة إلى رؤية شاملة لنظام العروض فى الشعر العربى .

يقول ابن جنى "فان العرب قد تقف على العروض نحوا من وقوفها على الضرب، أعنى مخالفة ذلك لوقف للكلام المنثور غير الموزون، ألا ترى إلى قوله أيضا :

---

(١) الخصائص ٢/٢٦، ٢٧.

فوقف بالتنوين خلافا على الوقف فى غير الشعر[1]، أى خلافا على الوقف فى النثر، فابن جنى يثبت أن الوقف على العروض شبيه بالوقف على الضرب ومخالف للوقف على النثر . فان بان للدارس خلاف ذلك بناء على ان ضرب بيت الشطر السابق مخالف للعروض إيقاعيا لأنه فى قصيدة لامرئ القيس مطلق فهذا الخلاف بين تقييد العروض وإطلاق القافية أى الضرب مظهر يخص إيقاع الشعر لا النثر يبين هذا واضحا من قوله :"فان قلت : فأقصى حال قوله (كتيفتن) – إذ ليست قافية – أن تجرى مجرى القافية فى الوقف عليها، وأنت ترى الرواة أكثرهم على إطلاق وشمالى ومحملى، فقوله "كتيفين" ليس على وقف الكلام ولا وقف القافية، قيل الأمر على ما ذكرت من خلافه له، غير أن هذا أيضا أمر يخص المنظوم دون المنثور، لاستمرار ذلك عنهم، ألا ترى إلى قوله :

إن اهتديت لتسليم على دمن ... بالغير غيرهن الأعصر الأولو

وقوله :

كأن حدوج المالكية غدوتن ... خلايا سفين بالنواصف من ددى

وقوله :

منه اذا هى عردت اقدامها ... فمضى وقدمها وكانت عادتن

وقوله :

فو الله لا أنسى قتيلا رُزئتهو ... بجانب قوسى ما مشيت على الأرض

.. وأمثاله كثير"[2] .

---

(١) الخصائص ٧٠/١.
(٢) السابق ٧٠/١.

فمع أن مطلب العروض مخالف للقافية إلا أنه مخالف عرف الوقف فـي النثر أيضا، مما يدعو إلى قيام درس فى خصوص وقفة العروض كما يبدو من حديث ابن جنى :" كل ذلك الوقوف على عروضه مخالف للوقوف على ضربه، ومخالف أيضا لوقوف الكلام غير الشعر . ولم يذكر أحد مـن أصـحابنا هـذا الموضع فى علم القوافى . وقد كان يجب أن يذكر ولا يهمل"[1].

إحساس جديد يعتبر مطلبا فى درس الإيقاع، لأننا مادمنا قد سلمنا بشطرية القصيدة العربية، وما دمنا قد التزمنا إيقاعاً وزنيا خاصا للعروض، فمعنى ذلـك أن سكتة العروض لها متطلبات فنية مثل سكتة القافية وهى بحاجـة إلـى درس واستقصاء، وهنا يكون الحشد النهائى ليس خاصا بالقافية وحدها بـل متـصلا أيضا بوقفة العروض .

## ثالثا : قيم خاصة لحروف القافية :

نالت القافية اهتماما كبيرا فى حديث ابن جنى الإيقاعى فى كتابه الخصائص، ولعل معظم التى كانت توحى بالتوتر بين النظام اللغوى والإيقاع كانت تخص القافية فى كثير، ومن هنا فحين نقول أن للشعر لغة نقصد أن أمرا من كيان هذه اللغة يرجع إلى كيفية الصياغة البنيوية والإعرابية والصوتية لأمر هذه القافية .

ولأن المتذوق لإبداع الشعر يدرك حرص الشاعر العربى على وضوح الكيف الإيقاعى أو لنقل الصوتى فى نهاية إنشاده، فان لغة القافية دأبت على أن يكون حرصها على هذا الكيف مطلبا حتى لو ناء عما يراه النظام اللغوى العام، وقد رأينا لرسوخ كيف القافية كيف كان المردود عكسيا، إذ أصبحت لغة الشعر

(١) الخصائص ٧١/١.

أو لغة القافية على الأخص تستخدم تحويرا لفهم صوتى فبدلا من أن تفسرها الأصوات فسرت هى الأصوات .

فى حديث يحاول فيه اللغوى أن يبرر اجراء صيغة فعولة مجرى فعيلة قال ابن جنى أن ذلك راجع لمشابهتها إياها من عدة أوجه : أحدها أن كل واحدة من فعوله وفعيله ثلاثى، ثم أن ثالث كل واحدة منهما حرف لين يجرى مجرى صاحبه ألا ترى إلى اجتماع الواو والياء ردفين وامتناع ذلك فى الألف"(١)

فقد استخدمت لغة الشعر كما أرى تبريرا لحكم صرفى، وأضحت القافية مظهرا تفسر من خلاله علاقات المد فى موقع من مواقع اللغة . والقضية البنيوية تخص المقطع المتوسط السابق لمقطع النهاية مباشرة كما فى الكلمتين فعيلة وفعولة نهاية فتتحلل المقاطع فيهما إلى : عى له، عو له وتخص المقطع النهائى الذى قبل فيه التقاء ساكنين والوارد على نحو " ص ح ح ص " أى المكون من صامت فحرف مد فصامت كما فى الكلمتين : عمودْ، بعيدْ حيث قوبلت "مود" قافية بالمقطع ( عيدا )، ومن المدرك أن المبادلة هنا تنص على عدم ورود الف المد فى هذه المواقع حيث لا يرتضى لها بدل فى نطاق القافية . وقد ورد حديث ابن جنى مؤكدا لهذا الأمر حين تحدث عن صوت الواو ردفا : "ومن ذلك جمعهم فى الردف بين عمود ويعود من غير تحاش ولا استكراه وأن كانت واو عمود اقوى فى المد من واو يعود"(٢) فلم كان ذلك الفارق فى القوة بينهما فى تصور ابن جنى وهو هنا لغوى يردد فكر اللغويين! فالقوة والضعف فى حساب الشاعر لا قيمة لهما لأنه اختار صوتى مد بينهما تناسب وتماثل فى نطاق الردف .

---

(١) الخصائص ١١٥/١ .

(٢) السابق ٢١/٣ .

يبرر ابن جنى عدم التساوى بأن واو يعود ليست مدا فى كل حالات استخدامها "من حيث كانت هذه متحركة فى كثير من المواضع، نحو هو أعود منك، وعاودته وتعاودنا، قال : وإن شئتم تعاودنا عوادا .

واصلها أيضا فى يعود يعوُد"[١]

إلى هنا وابن جنى فى نطاق فهم لغوى لا صلة له بالإيقاع، لأن اهتمامه بالأصل واضح وهو الذى مثل له الاختلاف الوارد فى القوة بين واو عمود وواو يعود، وما كان للفرض أن يكون أساسا فى حساب ايقاع، ويبدو أن ابن جنى قد احس بهذا، أى أنه فى مجال ايقاع لأنه أسرع قائلا "وإن كان كذلك فان ذلك القدر بينهما مطرح وملغى، غير محتسب"[٢]

فى عرف من هذا الالغاء وذلك الاطراح ؟ فى عرف درس القافية كما اتصور . لم يكن الخلاف بين احساس بالأصالة والفرعية حاكما فى فى تصور قافوى، لأن ابن جنى واجد ما يخالف ذلك تماما حين قال : "نعم وقد سانوا وسامحوا فيما هو أعلى من ذا وانأى امدا . وذلك انهم جمعوا بين الياء والواو ردفين، نحو سعيد وعمود "[٣] .

فالقافية ردفا سمحت بالتبادل بين مد الياء والواو . فكيف يكون حالها لو كان التبادل بين ياءين اعتبر الخلاف بينهما بمراعاة الأصل كما كان التصور وهميا!

العبرة فى تمثل القافية بوضوح الإيقاع لا بتخيله أو تصوره، وها هو ابن

---

(١) الخصائص ٢١/١١٣، ٢٢.

(٢) السابق ٢٢/٣ .

(٣) السابق ٢٢/١٣.

جنى يعلق فى النهاية قائلا : "هذا مع أن الخلاف خارج إلى اللفظ فكيف بما تتصوره وهما ولا تمذل به لفظا"[١] .

من أجل ذلك كان قبول تكرار الردف الفا بين باب وكتاب رغم الفارق الصيغى بينهما، حيث أصالة الألف فى باب وزيادتها فى كتاب، فهذه اعتبارات صرفية لا تمثل قيمة فى حقل الإيقاع، فلطف الحكم فيها وبعده يقلل من الحفل بها والاعتماد عليها وهذا ما اتصوره من عنوان هذا الكلام " باب فى اقلال الحفل بما يلطف من الحكم "[٢]

وفى سبيل امكان المبادلة ردفا بين واو وباء يبين أن التبادل موقوت بالاتفاق بين الصوتين فى النوع، فالمبادلة كما نرى بين مد ومد أو لين ولين، ولابن جنى تبرير صوتى لهذه الظاهرة الإيقاعية بقول فى ذلك : "الا تراهم يجيزون جمع دونه على دينه ردفين فان انضم إلى هذا الخلاف آخر لم يجز، نحو امتناعهم أن يجمعوا بين دونه ودينه، لأنه أنضم إلى خلاف الحرفين تباعد الحركتين[٣] فعدم القبول راجع إلى أن الخلاف وارد فى قيمتين لا قيمة واحدة فدونه ضم بعده واو، ودينه فتح بعده ياء . وتركيز الخلاف حول بيان الحركة السابقة للحرف . أغنى ابن جنى فيما يبدو عن أن يقول أن الواو لا تقابل الياء هنا لاختلاف نوعهما ومذاقهما . والفارق المقطعى بينهما يثبت ذلك تماما فالمقطع (دو) من (دونه) متوسط مفتوح " ص ح ح " والمقطع (دى) من دينه مقطع متوسط مغلق (ص ح ص) وهما فى نطاق قافية لا يتبادلان نهاية أو ما قبل النهاية .

---

(١) الخصائص ١٣/ ٢٢.

(٢) السابق ٣/٢٠ .

(٣) السابق ٣/٢٣.

أما قبول مد الواو فى مقابل مد الياء فله تبريره عند ابن جنى من كون الفتحة قبل الواو وسيلة الكسرة قبل الياء يقول : "وجاز دونه مع دينه وان كانت الحركتان مختلفتين، لأنهما وأن اختلفتا لفظا فانهما قد اتفقتا حكما، ألا ترى أن الضمة قبل الواو وسيلة الكسرة قبل الياء، والفتحة من هذا شيء، لأنهما ليستا قبل الياء ولا الواو وفقا لهما، كما تكون وفقا للألف . وكذلك أيضا نحو عيده مع عوده، وإن كانوا لا يجيزونه مع عوده فاعرف ذلك فرقا"[1] .

هذا ما رامه ابن جنى من نصه السابق فالألف لا تقبل تبادلا مع مد آخر، أما الواو والياء فبامكانهما التبادل شريطة الاتفاق فى النوع والمذاق .

وفى خصوص كون الألف ردفا وضح ابن جنى كيف الردف، وهو مد لأن الردف – فى تصورى – حين يأتى مدا فان الألف أما أن تكون نهاية مقطع لو كان الروى مطلقا، أو قمة مقطع لو كان الروى مقيدا فالألف الأولى موجودة فى كلمة راسو قافية والثانية موجودة فى كلمة رأس، وكى تسلم الألف ردفا فان مقابلها مقطعيا بحرف صحيح مخرج للقافية عن صوابها، إذ لا يمكن أن توضع كلمة راس (ص ح ح ص) موضع كلمة راس (ص ح ص ص) .

فالكيف المقطعى غير وارد قافية . وهذا ما بان من خلال حديث لابن جنى يبرر موقفا لأبى عمرو مبينا خطأ تعبير الخليل لفظيا حيث يقول "وكأن أبا عمرو أخذ هذا الموضع من الخليل فقال فى همزة نحو رأس وبأس إذا خففت فى موضع الردف جاز أن تكون ردفا فيجوز عنده اجتماع راس وباس مع ناس"[2] وهذا معناه أن التخفيف سوف يتحقق كى تتم المبادلة بين مد ومد ولا يمكت فى هذا الموطن أن يكون لتحقيق الهمز مجال .

---

(١) الخصائص ٢٣/٣.

(٢) السابق ١١/٣ .

ويتابع قائلا "وأجاز أيضا أن يراعى ما فيها من نية الهمزة، فيجيز اجتماع رأس مع فلس"[1] والمقصود أن تحقق الهمزة لن يرد إلا فى علاقات قافية كلماتها مثل فلس التى تساوى فى الكيف رأس . وهذا مفهوم واضح .لا خلط فيه عند أبى عمرو كما يرى ابن جنى فهو القائل " وكأن أبا عمرو إن كان أخذ هذا الموضع أعذر فيه من الخليل فى مسألته تلك، وذلك أن أبا عمرو لم يقض بجواز كون ألف رأس ردفا وغير ردف فى قصيدة واحدة، وأنما جاز ذلك فى قصيدتين، إحداهما قوافيها نحو جلس وضرس"[2] وهذا ما يمكن أن نضع فى مقابله تحقق الهمز والأخرى قوافيها نحو ناس وقرطاس وقرناس[3] وهو ما يكون محلها تخفيف الهمز .

من خلال الحديث السابق الذى يحرر فيه ابن جنى تصورا لأبى عمرو ندرك تصور الردف إذا كان ألفا فى مفهوم ابن جنى فالألف الناتجة عن تخفيف همز تصلح ردفا أن تقع فى سياق قواف كلها مردوفة فالألف، والهمز الباقى على تحققه لا يصلح ردفا بحال من الأحوال فهو يقابل مقطعا مماثلا له أيا كان الصامت الذى يسرد فى هذا المقطع. لم يقف الخصائص عند الحديث عن الردف من حروف فقد أشار إلى سمات تتصل بالروى واعنى بها الوصل والخروج، وكأن الحديث عن ظاهرة الأقواء التى تتوولت سابقا يخص حركة الروى مع القافية المطلقة، أى يخص الوصل فى صورة كونه مدا لا هاء . وفى الاتفاق الصوتى والتزام الوصل لم يحفل بالأصالة والزيادة فى تصور المد فالرامى والسامى يوضعان فى نسق مع الأنعامى والسلامى . يقول ابن جنى : "ومن ذلك وصلهم الروى بالياء الزائدة للمد والياء الأصلية، نحو

(١) الخصائص ٣/١١ .

(٢) السابق .

(٣) السابق .

الرامى والسامى مع الانعامى والسلامى"[1] ولأن الاطلاق صار مطلبا من أجله الاشباع يجرى المد مجرى الصحيح فإن القيد إذ ا كان نهاية إيقاع فان السكون الصحيح بعد أيضا مطلبا أيا ما كان هذا السكون أصليا أو غير أصلى . ومن ذلك جمعهم بين الساكن والمسكن فى الشعر المقيد على اعتدال عندهم وعلى غير حفل محسوس منهم، نحو قوله :

لئن قضيت الشأنَ من أمرى ولم أقض لباناتى وحاجــات النهَـــمْ

لأفرجنْ صدركِ شقا بقــدم

فسوى فى الروى بين سكون ميم لم وسكون الميمات فيما معها "[2] .

اتفاق النهاية من الناحية الصوتية مطلب قافوى فلو كانت القافية مطلقة فسوف يظل كيفها المقطعى ملتزما على نحو (ص ح ح)، وكذلك لو كانت مقيدة فاللتزام وارد على نحو (ص ح ص) .

وفى سبيل تحديد لاطار الروى والوصل والخروج يبدو من حديث لابن جنى أن القافية ترفض مظهرا لغويا لا يتعارض مع امكانية التوإلى التى تفرض نسقا ترتيبيا فى القافية، وترفض مظهرا تقبله لغة الكلام ولا تقبله القافية . وقد يبدو لابن جنى أن الفارق بين العطاء اللغوى للقافية مختلف عن عطاء الوزن الداخلى وأن اتفقا كما يبدو لى فى تحقق ما يسمى بالانسجام . فعلاقات القافية شيء وعلاقات الداخل شيء آخر .

يقول ابن جنى " سألت أبا على رحمه الله فقلت : من أجرى المضمر مجرى المظهر فى قوله (أعطيتكمه) فأسكن الميم مستخفا، كما أسكنها فى قوله :

---

(١) الخصائص ٢٣/٣ .

(٢) السابق ٢٢/٣، ٢٣ .

أعطيتكم درهما كيف قاس قوله (على قول الجماعة) : أعطيته درهما إذا أضمر الدرهم، على قول الشاعر :

لـــه زجل كأنه صـوت حـــــــاد إذا طلب الوسيقــــة أو زمــــير

إذا وقع ذلك قافية[1] .

مقارنة حول إسكان الضمير وإجرائه مجرى المظهر مع التسوية بين لغة الشعر ولغة النثر ومع بيان عدم وجود فارق حتى الآن بين امكان التسكين داخل البيت أو فى آخر القافية .

فالضمير (كم) فى أعطيتكم سكن كما سكن الضمير الهاء داخل وزن الوافر فى قول الشاعر : "له زجل كأنه" . فهل ما يجرى على هذين التصورين يجرى على القافية ؟ .

قبل متابعة ابن جنى جوابه وحديثه يؤنسنا أن نحدد النص السابق بأمرين:

١- أننا مع محقق الكتاب فى أن جملة " على قول الجماعة "[2] تثير خلطا وتمثل غربة فى سياقها .

٢- أن اسكان الهاء لا يمثل مذهبا ولا لغة فى بيت الشعر، وإنما هو ضرورة اقتضاها الوزن . وقد وضح أمر هذه القضية ابن جنى حين قال :

ومثله ما رويناه عن قطرب

---

(١) الخصائص ١٧/٢ .

(٢) فى هامش الخصائص هذه العبارة فى الأصول وهى قلقة فى هذا المكان، ولو حذفت وضح المراد ويكون الأصل :" على خلاف قول الجماعة " ١٧/٢ .

وأشرب الماء ما بى نحو هو عطش      إلا لأن عيونـــــــه سيل واديها

فقال " نحو هو" بالواو، وقال (عيونه) ساكن الهاء، أما قول الشماخ :

له زجـــــل كأنه صوت حـــــاد      إذا طلب الوسيقـــــة أو زميـــــر

فليس هذا لغتين : لأنا لا نعلم رواية حذف هذ الواو وابقاء الضمة قبلها لغة، فينبغى أن يكون ذلك ضرورة وصنعة لا مذهبا ولغة وكذلك يجب عندى"(١)

وحين سأل ابن جنى أبا على حول امكان تسكين الضمير قافية كان جواب أبى على :" لا يجوز ذلك فى هذه المسألة، وان جاز فى غيرها لشىء يرجع إلى نفس حذف الواو من قوله (كأنه صوت حاد، لأن هذا أمر قد شاع عنهم، وتعولمت فيه لغتهم، بل إنّ القرينة انضمت إليه ليست مع ذلك (٢)، وهنا نجد أن القرينة الأخرى التى وجبت ليست راجعة إلى الحرص على حدود القافية، لأن الرجل اتخذ نموذج أعطيته قياسا حين قال :" ألا ترى أنه كان يلزمك على أن تقول : أعطيتهه خلافا على قول الجماعة : اعطيتَهو هو فان جعل الهاء رويا والأخرى وصلا لم يجز ذلك، لأن الأولى ضمير والتاء متحركة قبلها، وهاء الضمير لا تكون رويا إذ ا تحرك ما قبلها"(٣)؛ وهنا رفض لجعل الهاء الأولى رويا والهاء الثانية وصلا لو قبلنا اعطيتهه كاملة قافية، لأن صلاحية الهاء للروى يقتضى تسكين ما قبلها إذ ا ما كانت ضميرا وما قبلها متحرك .

---

(١) الخصائص ٣٧/١ .

(٢) السابق ١٧/٢ .

(٣) السابق .

ويتابع أبو على كما يحكى ابن جنى عنه الامكانات الواردة قائلا :" فان قلت اجعل الثانية رويا فكذلك أيضا، لأن الأولى قبلها متحركة"[1] وكلامه يعنى رفض الهاء الثانية لأن تكون رويا للسبب السابق حيث الهاء الأولى متحركة ولا تصلح الثانية رويا إلا لو سكن ما قبلها .

بقيت امكانة يحكيها ابن جنى على لسان أبى على " فان قلت اجعل التاء رويا والهاء الأولى وصلا، قيل فما تصنع بالهاء الثانية أتجعلها خروجا ؟ هذا محال لأن الخروج لا يكون إلا الأحرف الثلاثة : الألف والياء والواو"[2] والاستحالة مؤداها أن فرض التاء رويا جعل الروى متلوا بثلاثة أحرف وهذا أمر لا تقبله القافية حيث يكون الظاهر وقتها أن الخروج هاء ضمير واردة بعد الهاء الأولى التى أفترض كونها وصلا، والخروج كما نعرف فى عرف القافية اشباع فقط لهاء الوصل (الضمير) حيث يرد الفا أو واوا أو ياء .

**بانت إذا امكانات الحروف فى اعطيتهه :**

( أ ) الهاء التى لا تصلح رويا أولى أو ثانية لعدم تسكين ما قبلها .

(ب) الهاء الثانية لو قبلت رويا وكان الاشباع بعدها وصلا لا تسلم رويا لعدم تسكين ما قبلها .

(ج) التاء التى افترض كونها رويا مع جعل الهاء الأولى وصلا أمر لا قبول له إلا بالاعتداد ما بعد الوصل مدا يعتبر خروجا، وهذا غير وارد مع هذا التصور.

**امكانات لم تحقق مرام القافية ولا مطلبها . فكيف يكون المطلب ويتحقق المرام؟**

---

(١) الخصائص ١٨/٢ .

(٢) السابق.

يجيب أبو على عن ذلك قائلا :" فإذا اداك تركيب المسألة فى القافية إلى هذا الفساد وجب ألا يجوز ذلك أصلا " [1] ومراد ذلك كما أتصور عدم قبول صيغة التتالى للهاء على هذا النحو :

| أ ع | طى | تـ | هـ | هو |
|---|---|---|---|---|
| ص ح ص | ص ح ص | ص ح | ص ح | ص ح ح |

وأن يختار النظير الآخر الوارد على نحو :

| أ ع | طى | تـ | هـو | هو |
|---|---|---|---|---|
| ص ح ص | ص ح ص | ص ح | ص ح ح | ص ح ح |

وهو نظير تحددت فيه الهاء الثانية رويا لتسكين ما قبلها وأصبح المد بعدها من قبيل الوصل . لا امكان لوجود الصيغة الأولى "أعطيتهه" فى نطاق القافية، أما فى غير القافية فأمرها جائز، وهذا ما فهمه ابن جنى تماما من جواب أبى على على سؤاله "فأما فى غير القافية فشائعة جائزة هذا محصول معنى أبى على فأما نفس لفظه فلا يحضرنى الآن حقيقة صورته"[2] .

هذا ما ذاقه ابن جنى من حديث أبى على، ومنه يخلص ابن جنى إلى القول بتوظيف اللغة توظيفا خاصا إذا ما استخدمت لنسقٍ إيقاعى. يقول مقيما هذا المنهج، وإذا كان كذلك وجب إذا وقع نحو هذا قافية أن تراجع فيه اللغة الكبرى، فيقال اعطيتهوه البتة، فتكون الواو ردفا والهاء بعدها رويا وجاز أن يكون بعد الواو رويا لسكون ما قبلها"[3] وكى يصير كلام ابن جنى قانونا ،-

---

(١) الخصائص ٢/٨.

(٢) السابق .

(٣) السابق .

وأعنى به قانون توظيف اللغة لنسق ايقاعى – وإنما قال توكيدا للمنهج" ومثل ذلك فى الامتناع أن تضمر زيدا من قولك : هذه عصا زيد، على قول من قال :

واشرب الماء ما بـى نحوه عطش إلا لأن عيونـه سيل واديهـا

لأنه كان يلزمك على هذا أن تقول : هذه عصاه، فتجمع بين ساكنين فى الوصل، فحينئذ نضطر إلى مراجعة لغة من حرك الهاء فى نحو هذا بالضمة نحوها، أو بالضمة والواو بعدها، فنقول : هذه عصاه فاعلم، أو عذا هو فاعلم، على قراءة من قرأ "و" فألقى عصا هو "ونحوه" (١) .

فمراجعة لغة من حرك الهاء بالضمة وحدها أو بالضمة والواو بعدها اخرج المتكلم من حيز الوقوع فى الساكنين إلى التخلص .

قانون واضح يصرح به ابن جنى مؤداه أن تراجع اللغة ليخلص من خلالها نظام يصلح لحقل الشعر محققا له انسجام الإيقاع مع وجود مبرر لغوى لهذا الانسجام .

## رابعا : القافية بين الشدة والخنوثة :

لم يقف حديث ابن جنى عند حدود وصف القافية وصفا يحلل مكوناتها الصوتية وانما عرض أثر هذه الأصوات أحيانا على الذوق وافصاح هذه الأصوات عن الشدة أو الرخاوة أو بمعنى آخر عن القوة أو الخنوثة .

من خلال نصين واردين فى الخصائص يلوح لنا أن الشكل المقطعى له أثر ما على القافية قوة أو رخاوة يقول ابن جنى، " وانشد رجل من أهل المدينة أبا عمرو بن العلاء قول ابن قيس الرقيات .

---

(١) الخصائص ٨/٢ .

أن الحوادث بالمدينـــــة قــــــد أوجعننى وقرعـــن مرويتـــــه

فانتهزه أبو عمرو، فقال : مالنا ولهذا الشعر الرخو . ان هذه الهاء لم توجد فى كلام إلا أرخته"[1] فمصدر الرخاوة أو الخنوثة أن قبل هذا التعبير على موقع الهاء كما تذوقها أبو عمرو نهاية، وقد أجاب المدينى أبا عمرو مدافعا عن صوت الهاء قائلا : "قاتلك الله، ما أجهلك بكلام العرب قال الله عز وجل فى كتابه " ما أغنى عنى ماليه . هلك عنى سلطانيه" وقال (ليتنى لم أوت كتابيه . ولم أدر ما حسابيه) فانكسر أبو عمرو انكسارا شديدا"[2] .

هكذا يحكى نص الخصائص . ولست أدرى سرا لانكسار أبى عمرو، إذ الهاء فى نسق قرآنى لا توضع مقياسا لنسق شعرى . بالإضافة إلى أن تصورها المقطعى فى نطاق بيت الشعر مختلف عن تصورها فى فواصل الآيات السابقة، ويبدو أن انكسار أبى عمرو مرجعه إلى كونه جامع لغة يكفيه من الظاهرة امكان ورودها دون تفسير لهذا الورود .

هذه الأبيات ألقى بها أمام عبد الملك بن مروان فقال لقائلها : أحسنت يا ابن قيس لولا أنك خنثت قافيته. فقال يا أمير المؤمنين ما عدوت قول الله عز وجل فى كتابه "ما أغنى عنى ماليه . هلك عنى سلطانيه" فقال له عبد الملك أنت فى هذه أشعر منك فى شعرك"[3] .

هذا ما ورد فى شعر المدنى وقد يشبه شعر المدنى ما جاء واردا فى مهذب الأغانى ص١٥٤ من شعر لمحمد بن عبد الملك بقول فيه :

---

(١) الخصائص ٢٩٣/٣ .

(٢) السابق .

(٣) السابق.

أنك منى بحيث يطرد الناظر من تحت ماء دمعتيه

القياس السابق ان كان له أن يسام فالمماثلة مطلب، فقافية البيت يسلم بيانها إذا ما وضعت فى مقابل قواف أخرى مماثلة لها فى الانتهاء بالهاء .. أما أن يوضع القياس بين مجالين لا تقابل بينهما فهذا ما يرفضه منطق اللغة، وحتى لو سلمنا بالمماثلة بين القبيلين المختلفين بناء على تصور إيقاع النهاية فإن من حقنا أن نقول :

ان مرجع الرخاوة أو الخنوثة فى البيت تصور مقطعى خاص مؤداه أن قافية ابن الرقيات مروتيه تتحلل إلى المقاطع :

مر و ت يه وهى قافية تسمى فى عرف درس القافية المتراكبة ٥١ ١ ١ ٥١

وهى ما اجتمع بين ساكنيها ثلاث حركات . وفى هذه القافية السابقة نسجت المقاطع على نحو : مقطع متوسط هو " مر ص ح ص " متلو بمقطعين قصيرين لا يعبران عن بت وقطع ولا يرد لهما التزام كيفى هما (و ص ح) و(ت ص ح) مع ختم القافية بمقطع متوسط (يهْ ص ح ص) لم يستطع وحده أن يشكل قوة ترأم ضعف المقاطع السابقة، ومما قوى ذلك أن ابن عبد الملك لم يستطع أن يلتزم باعية المقاطع على النحو الوارد فى قوله : دمعيته د م ع ت يه

لأن بيته الثانى الذى يقول فيه :

ولا ومـــن زادنـــــــى تـــــودده على صحابـــى بفضـــل عينيــــــه

جاءت القافية فيه ثلاثية المقاطع (عى ص ح ص – ن ص ح – يه ص ح ص) وهذا ما ينفى الالتزام لأن ألف الإيقاع الخاص بالقافية يهرب غالبا من الورود الرباعى إلى الثلاثى، وإن امكن فإلى الثنائى الذى يحكى غلبة الإيقاع فى القافية.

هذا المنظور فى سياق أبيات الشعر يختلف تماما عن منظور انسجام الفواصل القرآنية إذا ما وضعنا (ماليه) فى نطاق (سلطانيه) لأن ماليه تتحلل مقطعيا إلى :

مال ل يه          وكذلك ساطانيه فمقاطعها    طا ن يه

ص ح ح ص ح ص ح ص          ص ح ح ص ح ص ح ص

وعلينا أن نلاحظ اتساق الكيف بين النهايتين، وأن قيمة الارتفاع فى (ما) و(طا) عادلتها قوة الانخفاض فى "ل" و"ن" ثم جاء السكت النهائى الممثل فى (يه) محققا لقوة تنفى الرخاوة وذلك لحدة التتابع، وكذلك كان أمر الكلمات كتابية حسابيه والله أعلم .

الموازنة التى انكسر لها أبو عمرو واردة، لأن ما يجرى على قافية رباعية المقاطع لا يجرى على ما يشبه ثلاثية المقاطع.فلم كان انكسار أبى عمرو واردا، ولماذا سكت عبد الملك عن الرد مع أن الإحساس بالرخاوة والخنوثة ورد ذوقيا لديهما، وكان عليهما فهم أن سياق الأبيات يخالف بالضرورة سياق الآيات .

لعل ما قمت بايراده من تفسير هنا يصلح مسوغا لقبول ابن جنى لسياق فيه هاء عده ابن جنى من طريق الثلاثية . يقول ابن جنى :

**يـــا ابلـى ما ذامــــه فتأبيــــه          مـــــاء رواء ونصى حوليـــــه**

**هـــذا بـــــأفواهك حتى تأبيــــه          حتى تروحى أصـــلا تباريـــــه**

**تبارى العانـــة فـــوق لزازيـــــه[1]**

(١) الخصائص ٣٣٢/١ .

ويعلق ابن جنى على هذه الأبيات ومعلوم أن قوافيها تنتهى بالهاء وهى ثلاثية المقاطع (تأبيه)، حوايه، باريه، زازيه) وهى التى يمكن وضعها فى علاقة مشابهة تشاكل (سلطانيه، ماليه) – يعلق ابن جنى حاكيا " هكذا روينا عن أبى زيد، وأما الكوفيون فرووه على خلاف هذا، يقولون فتأبيه ونصى حوليه ... فينشدونه من السريع لا من الرجز كما انشده أبو زيد . وقد ذكرت هذه الأبيات بما يجب منها من كتابى " فى النوادر الممتعة" ومقداره ألف ورقة . وفيه من كلتا الروايتين صنعة طريفة"(١)

وابن جنى وأن أظهر تصورا للكوفيين يجعل القوافى احادية المقاطع بيه ص ح ص على الأبيات من مشطورا السريع فأن لم تذهب بل تأكدت، وأيا ما كان التصور رجزا أو سريعا فأن القوة لم تذهب بل ابن جنى حيث تعرض لها فى كتاب لم نره هو "النوادر الممتعة" وقد بين طرافه الحكم فى القبول . ومع التعميم ميسم الأحكام فأن ايقاع هذه القواف لا ينبىء عن رخاوة أو خنوثة .

## خامسا : لزوم ما لا يلتزم أو تكثيف الكيف الصوتى فى القافية :

تناثرت مجموعة من اللقضايا حول القافية التى تلتزم ما فوق طاقة المبدع، أو فوق ما يمثل مطلبا فى الحفاظ على كم القافية وكيفها . وقد برز كتاب الخصائص بما أفاض به فى هذا الموضوع مدللا على ظاهرة التزام ما لا يلتزم متتبعا لها من خلال رصد تاريخى يورد الوجود ومن خلال مجموعة من الشعراء بانت فى أشعارهم هذه الظاهرة، ومن خلال كم لا بأس به من النماذج التى تمثل فى مجموعها تصورا وافيا لامكانيات الالتزام بما لا يلتزم .

---

(١) الخصائص ٣٣٢/١ .

فحول مسار الظاهرة تاريخيا ورودها فى سياق الشعر العربى بقول ابن جنى تحت عنوان "باب فى التطوع بما لا يلزم" :

"هذا أمر قد جاء فى الشعر القديم والمولد جميعا مجينا واسعا وهو أن يلتزم الشاعر ما لا يجب عليه، ليدل بذلك على غزارة وسعة ما عنده"[1]

**وفى هذه الكلمات القلائل ما يثبت :**

١- أن لزوم ما لا يلزم باب كثير الورود فى الشعر العربى قديمة ومولده .

٢- أنه باب تطوع يلتزم فيه الشاعر ما لا يجب عليه .

٣- أن فى المجيء به فى نطاق الشعر دليلا على غزارة معجم الشاعر واتساع اللغةلديه . وهو فى هذه البداية يقف عند حد التدليل على تمكن الشاعر من الاتساع اللغوى فى تشكيل قافيته دون أن يصدر حكما بعفوية هذا التشكيل وكونه قيمة ابداعية غير افتعالية .

ويحتشد ابن جنى احتشادا للتدليل على هذه الظاهرة من خلال كم كبير من النماذج يعتبر محور حديث حول هذا التطوع ويبين انطباع ابن جنى ازاء هذه الظاهرة .

**من هذه النماذج ما انشده الأصمعى لبعض الرجاز :**

"وحسد أو شلت مـــن حظاظهــــا ... علــى احاسى الغيظ واكتظاظهــــا
حين نرى الجـــواظ من فظاظهـــا ... مذوليا بعــــد شـــدا أفظاظهــــا
وخطــــة لا روح فــى كظاظهــــا ... انشطت عـــن عروقى شظاظهــــا
بعــــد احكاك أربتــى أشظاظهـــا ... بعزمــــة جلت غشا الظاظهــــا

---

(١) الخصائص ٢/٢٣٤ .

بحبك كرش الناب لافتظاظهـــــا[١]

وهى مجموعة أبيات لمشطور الرجز علق ابن جنى عليها بقوله : فالتزم فى جميعها ما تراه من الظاء الأولى مع كون الروى ظاء على عزة ذلك مفردا من الظاء الأولى . فكيف به إذا انضم إليه ظاء قبله، وقلما رأيت فى قوة الشاعر مثل هذا[٢] .

وهنا تبدو سعادة ابن جنى بمقدرة الراجز وهذا بين من خلال تعليقه الذى قال فيه بعزة التزام واحدة ظاء واحدة فى قافية فكيف بنا لو كان الملتزم ظائين .

غرام بمقدرة لغوية أن لم توظف شعريا يصبح الغرام فى غير حقه؛ من أجل ذلك لا نوافق ابن جنى فى اعجابه بورود الظاءات لأنها جاءت أصولا معجمية محفوظة، يدرك أمرها من يدرك كلمات الضاد والظاء فى اللغة وهى كلمات بصوغها تحمل ظاءين لا ظاء واحدة . فلم يترك الشاعر ما فيه ظاءان، فالقوافى ترددت من خلال صيغ المضعف الثلاثى : حظ، فظ، لظ، وهى خمس كلمات فقط صاغ منها أوزان الفعال والافتعال والإفعال ليجعلها محورا لتسع قواف هى فى الواقع خمس إذا ما وضعنا المثيل مع شبهه فى اطار واحد .

فمن الحظ جاء بحظاظها

ومن الفظ جاء بالكلمات فظاظها، افظاظها، افتظاظها

ومن الكظ جاء باكتظاظها وكظظها

---

(١) الخصائص ٢/٢٣٤ .

(٢) السابق ٢/٢٣٥ .

ومن الشظ   جاء بشظاظها وشظاظها

ومن اللفظ    جاء بالفاظها

فالعجب إذ ن بتكرار الظاء والتزام ذلك عند ابن جنى لا مبرر له، لأن وجود الظاءين كما رأينا ضرورة صيغية، فقد اقتضت الصياغة فك المدغم وهذا أمره ميسور لدى الناطق العربى لا الشاعر فحسب، لأنك لو أعطيته صيغا مثل : شط، حط، مط. لقال: شطاطها، اشتطاطها، اشطاطها، احطاطها. ومطاطها، امتطاطها، امطاطها . وهلم جرا .

فالواقع إذ ن أن الشاعر تحرك فى مجموعة من الكلمات لم تعد خمس كلمات كثفها بالصوغ منها، وهى كلمات رغم ندرتها تمثل الفا معرفيا فالنادر محصور وواضح فى ذهن مستخدمه أكثر من الكثير . وأيا ما كانت البراعة التى رآها ابن جنى فى خصوص الأبيات السابقة فقد كنا نريده أن ينسب العزة والقوة فى تأدية هذه القواف التى اتخذت نمط الالتزام دورا فى عطاء العمل الفنى .

فالشاعر قد التزم كيف القافية مقطعيا ملازما بينه وبين الكم، فالقوافى السابقة جاءت ثلاثية المقاطع : ظاظها، ظاظها وهكذا؛ مكونة من (ص ح ح، ص ح، ص ح ح)، والالتزام هنا فاق حد المطلوب من القافية؛ إذ تطلب القوافى السابقة التزاما يرتكز على الردف والروى والوصل والخروج وهذا قد تحقق، مضافا إلى ذلك من باب التطوع التزام الصامت الوارد قبل الردف وهو الظاء الأولى . فالقافية أوردت التزاما أكبر من مطلبها .

**ويتابع ابن جنى التدليل على الظاهرة من خلال نماذجها قائلا :**

"وانشد الأصمعى أيضا من مشطور السريع رائية طويلة التزم قائلها تصغير قوافيها فى أكثر الأمر الا القليل النزر . وأولها:

| | |
|---|---|
| عـــز علـــى ليلى بذى سديـــــر | سوء مبيتـــى ليلـــــة الغميـــــر |
| مقبضــــا نفسى فـــــى مطيـــر | تجمـع القنفذ فـــــى الحجيــــــر |
| تنتهض الـــــرعدة فـــى ظهيرى | يهنو إلـــى مــــن صديـــــرى[1] |

وهى أرجوزة وصل تعداد أبياتها ثلاثة وخمسين بيتا علق ابن جنى فى نهايتها قائلا : "أفلا ترى إلى قلة غير المصغر فى قوافيها . وهذا أفخر ما فيها وأدله على قوة قائلها وأنه أنما لزم التصغير فى أكثرها سباطة وطبعا لا تكلفا وكرها، ألا ترى أنه لو كان ذلك منه تجشما وصنعة لتحامى غير المصغر ليتم له غرضه، ولا ينتقض عليه ما اعتزمه"[2] .

**نص كبير عن دلالة التطوع بما لا يلتزم على النحو التالى :**

١- بان أن الالتزام ارتكز على تصغير كلمة القافية .

٢- أبان أن أفخر ما فى هذا الالتزام كثرة المصغر فيه .

٣- أبان أن فى الاتيان به دليلا على قوة القائل وهو الشاعر .

٤- أبان وهو الجديد أن الالتزام لم يأت تكلفا وكرها وانما وافق الطبع .

وهى جملة توضيحات أصوب ما فيها تركيز ابن جنى على قبول ما هو مطبوع من هذا الالتزام. إن التطوع فى تصورى ليس واردا فقوافى الأبيات السابقة ثنائية المقطع على نحو :

---

(١) الخصائص ٢/٢٣٥ .

(٢) السابق ٢/٢٣٨، ٢٣٩ .

ديرى، ميرى (ص ح ح ص ح ح) والالتزام الوارد خاص بحدود الردف والروى والوصل وهى أمور التزامها فى القافية لا يمثل تطوعا .

فكيف تصور ابن جنى التطوع هنا ؟ التصور خاص، حيث الالتزام فى تفضيل صيغة المصغر لدى الشاعر فقط، وهى لا تمثل عنتا لدى مبدع شعر أو متلقى لغة. إن شاعرا ينهى قوافيه بكلمات مكبرة مثل : طمر، سمر، سحر يجد أن المعجم القافوى سوف يمنحه أشكالا توازى هذه الصيغ لأن مطلب الوزن النهائى يحددها، فلو أردنا الانتهاء (بمتفا) مثلا لقيل : طمرا، سمرا، سحرا، ولو كانت النهاية (متفعل) أو (فعولن) لقلنا فيها : مطارا، سمارا، سحارا أو طميرى سميرى سحيرى . فلا قوة إذ ن ولا تمكن فى استخدام صيغة المصغر .

الجيد فى تعليق ابن جنى توظيف هذا الاختيار القافوى فى خدمة العمل الشعرى دون أن يظهر من خلال التوظيف افتعال أو تكلف .

وتترى النماذج التى يأتى بها ابن جنى وجلها نماذج رجزية فيقول معتمدا على انشاد الاصمعى( وكذلك ما أنشده الأصمعى من قول الآخر :

قالـوا ارتحـل فلخطب فقلت هـــلا     اذ أنا روقاى معـــــا مـــــا أنفلا

واذ أأولّ المشـــــــــى إلا إلا     واذ أرى ثـــوب الصبا رفـــــــلا[1]

وهى أرجوزة وصل تعداد أبياتها إلى مائة واحد عشر بيتا علق عليها ابن جنى قائلا :

---

(١) الخصائص ٢٣٩/٢ .

(التزم المشددة من أولها إلى آخرها، وقد كان يجوز له معها نحو قبلا ونخلا ومحلا فام يأت به )[1]

ذكى هذا التعليق، ففيه يتصور ابن جنى قصد الشاعر فى اختيار المشدد، وأنه بالامكان مجيء غير المشدد قبلا ونخلا ومحلا، وهى كلمات تعطى حق القافية كما وكيفا، لأن هذه الكلمات ثنائية المقاطع على نحو (ص ح ص، ص ح ح) وفيها من مطلب التزام القافية وثبات صوت الروى والوصل غير أن الشاعر زاد على هذا الالتزام الواجب تطوعا بالتزام حرف قبل الروى وهو اللام الأولى من اللام المضعفة، ولكن أى اقتدار هنا وتشديد العين امكانة صيغية لا تكلف الشاعر شططا لأن الاختيار محدود فالكلمات حلا علا بلى تشدد عينها فتعطى امكانة : حلا، علا، بلا دون تصور جدة الكلمات فى الورود الذهنى فالشاعر الذى يستخدم معجم مفردات على نحو : نجا، سجى،رجا،حجا بامكانه تحوير هذه الكلمات ذاتها إلى تشكيل صيغى آخر على نحو : نجى، سجى، رجى بتشديد العين . فالاقتدار هنا فى التزام غير الروى فى حسبانى غير وارد، فالصيغة أضحت الحاكم فى التكثير، فحين أضعف العين فأنا اختار من البداية صيغة المضعف الثلاثى قافية حاكمة لهذا الالتزام ومما سهل أمرَ ذلك أن جل القوافى المستخدمة استخدمت الفعل الذى أخذ من نهج المضعف سبيلا .

ويعرض ابن جنى التزاما تطوعيا من خلال التضعيف مرويا عنه قائلا:

( ومثل ما رويناه لأبى العالية من قوله :

انى امرؤ أصفى الخليل الخلـــــة ... امنحــه ودى وأرعى إلـــــــه

وابغض الزيـــــارة المملـــــة ... واقطع المهامـــــة المضلــــة[1]

---

(١) الخصائص ٢/٢٤٤ .

**المضلـــة[1]**

وهى أرجوزة وصلت أبياتها سبعة وثلاثين بيتا والقافية فيها ثنائية المقطع على النحو: ( ص ح ص، ص ح ص) التزم فيها لاما مشددة، اللام الأولى التزامها تطوعى والثانية واجب لأنها روى، والتزم بعد ذلك وصلا هو الهاء، واختيار كلمات القافية هنا يمثل مقدرة لدى الشاعر؛ لأن الصوغ يدور بين الوصف (مملِه، مدله، مستهله، مستقله، منهله) والمصدرية (اله، تمله، تجله) والاسمية (الزله، الخله، إله، أهله، أدله، أظله) وهى أسمية موزعة بين الجمع والافراد والفعلية المتمثلة فى كلمة (مله) وهى الواردة فى شطر :واسم امل الشر حتى مله . فهذه مجموعة أبيات تدل على منة الشاعر وقوته اردفها ابن جنى فى اطار الأبيات السابقة ولم يعلق عليها، وهى فى حسبانى ذات دليل على قدرة الشاعر على التطوع بما لا يلتزم أكثر مما ورد سابقا .

**ويواصل ابن جنى نماذج اللزوم حيث يقول :**

**"وأنشدنا أبو على " :**

| | |
|---|---|
| **كانت يـــــــدا فاريـــــة فرثهـــا** | **وفقئت عين التـــــى ارتهـــــا** |
| **مسك شبوب ثـــــــم وفرتهـــا** | **لـــــــو خافت النزع لأصغرتها[2]** |

وهى أبيات التزم فيها الشاعر القافية برمتها، لأنها (رتها) فى الأبيات الواردة، وقد علق عليها ابن جنى بقوله :" فلزم التاء والراء وليست واحدة منهما بلا زمة .

---

(١) الخصائص ٢٤٤/٢ .

(2) السابق.

والقطعة هائية ما قبل الهاء .. ويجوز مع هذه القوافى ذرها ودعها"[1].

والالتزام هنا للراء والتاء يمثل تطوعا، إذ بالامكان الاتكاء على الهاء رويا لسكون ما قبلها، والتزام الوصل وحده . وقد يبدو بناء على مقاييسى القدرة اللغوية لدى الشاعر أن نقول أن الالتزام هنا لا يمثل مطلبا إذاً؛ إذ يكفى لكلمات القافية أن تنتهى براء لتأتى بعدها لواصق ضميرية تدخل على قبول هذه الكلمات ولا أشكال فى أن تختم بها صيغ الأفعال الماضية وهى تاء التأنيث وهاء الضمير .

وفى نطاق الالتزام يعرض ابن جنى نصا ليزيد بن الأعور الشنى على لسان ابن الاعرابى مطلعه :

لما رأيت محمليـــه أنــــــا مخدرين كـــدت ان أجنـــا[2]

وهو نص بلغت عدة أبياته ثلاثة وعشرين بيتا وهو من مشطور قافيته ثنائية، وتلك ظاهرة ملاحظة فى نصوص الالتزام التطوعى الواردة لدى ابن جنى فجلها مشطور رجز ثنائى القافية .

فالقافية (أن نا) الواضح فيها الارتكاز على تضعيف العين، ومن ثم فاعتبار النون رويا يتصل بالنون الثنائية من الحرف المضعف والتطوع يكون قرين النون الأولى . وقد سبق أن أدركنا أن التضعيف لصوت الروى لا يسلم إلى قدرة حين التطوع بالتشديد، وقد يبدو لى تصور خاص بالنون لأن حسابها الإيقاعى حين تأتى مضعفة فى الروى المطلق قد يساوى إحساسها فى حد القيد، لأن القول بالقافية .

---

(١) السابق.
(٢) الخصائص ٢/٢٤٤ .

ان – اجن – مبن – اسن

يعطى مذاق نون واحدة أطلق حيزها الصوتى حتى كاد أن يغطى خفاء التشديد فيها ويعادله .

ويعدد ابن جنى نماذج الالتزام فها هو يقول :

وقال آخر :

اليك اشكـــو مشيهـا تدافـيـــا     مشى العجوز تنقـل الأثافيـــا[1]

ويعلق على البيتين وهما من مشطور الرجز بأن الشاعر التزم "الفاء وليست بواجبة"[2] لأن الياء روى والألف وصل، والألف الأولى تأسيس، وهى أمور تلتزم وجوبا فى حد القافية، أما الفاء فهى دخيل ولا مطلب فى التزام الدخيل اللهم إلاّ فى كونه حرفا صحيحا مكسور الحركة غالبا . فالنص على الفاء لدى الشاعر يعتبر التزاما تطوعيا .

والقافية هنا ثلاثية المقاطع لأن بيتها الأول قافيته : (ا د ف يا ص ح ح /ص ح/ص ح ح) .

**ومن نصوص الالتزام التطوعى ما قاله الشاعر :**

كـــأن فاهـا واللجـــام شاحيـــه     حنـــوا غبيــط سلس نواجيـــه[3]

---

(١) الخصائص ٢/٢٤٤ .
(٢) السابق ٢ / ٢٤٨ .
(٣) السابق .

والقافية من كلمتى (شاحبه، واحيه)؛ وقد علق ابن جنى على هذه القافية قائلا:"التزم الألف والحاء والياء وليست واحدة منهن لازمة – لأنه قد يجوز مع هذه القوافى نحو يحدوه ويقفوه وما كان مثله" [1] ومؤدى كلامه أن الهاء روى، ومن ثم فالياء والحاء والألف من قبيل الالتزام التطوعى وتلك قضية تحتاج إلى نظر ؛ لأن اعتبار الهاء رويا يقتضى اعتبار الصوت السابق ردفا، ومن ثم يكون الالتزام التطوعى قرين الحاء والألف التى قبلها فقط .

وما أظن أن الالتزام يصتبح من التطور فيما رواه عن انشاد ابى الحسن له من قول الشاعر :

أرفعن إذ يـــال الخفـــى وأربعن　　　مشى حبيات كـأن لم يفزعـــــن

ان تمنــع اليوم نساء تمنعــن

حيث يعلق ابن جنى على مشطور الرجز هنا فى قوافيه ثلاثية المقاطع قائلا: " فالتزم العين وليست بواجبه"[2] . غريب رفض هذا الالتزام فما أحسب أن شاعرا تدفعه قدرته أن يعتبر نون النسوة رويا فهى من الأصوات التى يفضل وضعها فى نطاق الوصل لا الروى .

وفى قول الآخر :

يـــا رب بكـر بالردافـــى واسج　　　اضطره الليـــل إلــــى عواسج

عواسج كالعجـــــز النواسـج

---

(١) السابق ٢٤٩/٢ .

(٢) الخصائص ٢٤٩/٢ .

وهى أبيات من مشطور الرجز قافيتها (واسج) والواجب التزامه فيها الوصل الممثل فى اشباع الجيم، والروى وهو الجيم والتأسيس وهو الألف، أما التطوع فراجع إلى الواو الواردة قبل التأسيس وخصوص حرف الدخيل الذى جاء سينا فى كل الأبيات وقد وعى ابن جنى ذلك حين قال "التزم الواو والسين وليست واحدة منهما بلازمه"[1] .

وفى هذا الاطار جاءت أبيات الشاعر وهى ليست من ايقاع الرجز أو السريع .

| | |
|---|---|
| اعينى ساء الله مـن كــــان سره | بكاؤكمـــــا ومن يحب إذ اكمـــا |
| ولــــــو أن منظورا وحبة أسلمـا | لنزع القذى لـــــم يبرنبالى قذاكمـا |

وعلى الأبيات يعلق ابن حنى قائلا "التزم الذال والكاف"[2] أى أن التطوع متصل بالذال التى قبل ألف التأسيس وبحرف الدخيل الذى جاء صوتا معينا هو الكاف .

ويتابع ابن جنى أمر الالتزام موردا جملة أبيات من مشطور السريع موحيا أن سر الالتزام لا يرجع إلى قيم صوتية ايقاعية فحسب وإنما يرجع إلى قيم نحوية، أى إلى بناء تركيبى فقد أنشد الأصمعى لغيلان الربعى أبياتا مطلعها :

| | |
|---|---|
| هل تعرف الدار بنعف الجرعـــــاء | بين رحل المثل وبين الميثـــــاء |
| كأنها بلقيـــى كتاب الامـــــــلاء | غيرها بعـدى مـــر الأنــــــواء |

---

(١) الخصائص٢/٢٤٩

(٢) السابق .

وهى أبيات بلغت عدتها فى الخصائص واحدا وخمسين بيتا قوافيها وحيدة المقطع فهى عاء، ناء، لاء، واء. الالتزام الصوتى فيها واجب للألف لأنها ردف، وللهمزة لأنها روى . فأين التطوع بما لا يلتزم هنا ؟ كيف توضع فى نطاق لزوم ما لا يلتزم إذن ؟

يعلق ابن جنى على هذه الأبيات قائلا : "اطرد جميع قوافيها على جر مواضعها إلا بيتا واحدا وهو قوله : كأنها لما رآها الراء"[١] .

فجر الموضع المستمر فى القافية هو مظهر الالتزام والتطوع، وتلك رؤية فى الالتزام تركيبية نحوية لا صوتية، فقد كان بامكان الشاعر أن يطوع المواقع الإعرابية لكلمات القافية بين مرفوع ومنصوب ومجرور حيثما اتفق ولا خشية من ضياع الإيقاع، لأن الحركةالإعرابية تضيع فى حيز وقفة القافية . ولم يكن السكون وقتها مطلبا يتهرب من خلاله الشاعر خشية الاقواء كما يتصور وبخاصة فى البيت الوحيد الخارج عن نطاق موقع المجرور . لم يكن السكون بهذا الوصف، لأن وجوده مطلب ايقاعى فتمام وزن السريع به، لأن البيت ينتهى بمفعولات ساكنة التاء التى لا يسمح نظام السريع بتحريكها .

وهنا فقد حق لابن جنى أن يتصور لزوما جديدا يتمثل فى التزام تركيب نحوى معين تكون علاقات قوافيه بين الاضافة والجر بالحرف والجر بالتبعية . ولعل التبرير النحوى الذى أورده ابن جنى للقافية الوحيدة التى وردت فاعلا من حسبانها فاعلا مجرورا على اللفظ مرفوعا فى المعنى[٢] يثبت اهتمامه بوضع الالتزام النحوى مظهرا من مظاهر التطوع بما لا يلتزم وتلك نقطة مثيرة فى اللزوم علينا أن نقرأ دورها فى النص الشعرى لأن هامة القافية النحوية حين

---

(١) السابق٢/٢٥٣ .

(٢) الخصائص ٢/٢٥٤ بتصرف .

تتجه للزوم نحوى جرا أو رفعاً أو نصبا توحى بأن تماسك تركيب البيت يرتكز على مدار القافية التى وإن كانت فى آخر المطاف إلاأن حركتها فى توجيه مسار البيت وقراءته حاجة واضحة .

وفى تعليقه حول هذا الالتزام خرج بعديد من الدلالات منها قوة الشاعر وعلو طبقته وعفويته وعدم افتعاله فيما جاء به يقول : "وأعلى من هذا أن مجيء هذا البيت فى هذه القصيدة مخالفا لجميع أبياتها يدل على قوة شاعرها وشرف صناعته وأن ما وجد من تتالى قوافيها على جر مواضعها ليس شيئا سعى فيه، ولا أكْرَه طبعه عيه، وانما هو مذهب قاده إليه علو طبقته، وجوهر فصاحته"[1] .

**ويتابع ابن جنى ذلك التصور الخاص بالالتزام التركيبى النحوى قائلا :**

" وعلى ذلك ما أنشدناه أبو بكر محمد بن على عن أبى اسحاق لعبيد من قوله :

يا خليلى أربعا واستخبرا المنزل الدارس من أهل الحلال

مثل سحق البرد عنى بعدك القطر مغناه وتأويب الشمال"[2]

وهى قصيدة بلغت ثمانية عشر بيتا آخر مصراع كل بيت منها منّته كما يقول ابن جنى إلى لام تعريف " غير بيت واحد وهو قوله :

**فانتجعنا الحــارث الأعـــــرج فــى جحفل كالليــــــل خطار العوالـــى**

---

(١) السابق ٢/٢٥٥ .

(٢) الخصائص .

فصار هذا البيت الذى نقض القصيدة أن تمضى على ترتيب واحد هو أفخر ما فيها، وذلك أنه دل على أن هذا الشاعر أنما تساند إلى ما فى طبعه ولم يتجشم إلا ما فى نهضته ووسعه، من غير اغتصاب له ولا استكراه اجاءه إليه، إذ لو كان ذلك على خلاف ما حددناه وأنه انما صنع الشعر صنعا، وقابله بها ترتيبا ووضعا، لكان قمنا الا ينتقض ذلك كله بيت واحد يوهبه ويقدح فيه وهذا واضح"(١) .

القافية من خلال تواليها لم يحدث فى اطارها الصوتى أى التزام تطورى فهى ثنائية على نحو :

لا لى ص ح ح، ص ح ح التزم فيها الردف والروى والوصل التزاما واجبا . فأين الالتزام إذن؟ الالتزام هنا تصور جديد، هو التزام فى حد الشطر الأول – لا القافية – الذى يقف به الشاعر عند ال التعريفية فى كل الأبيات حيث أسلم المصراع الأول على الانتهاء بالأداة ال دون أن يفقد هذا الالتزام الداخلى إلا مرة واحدة ؟ الفقد هَنا له مقصود فنى رأى فيه ابن جنى أن الشاعر تساند إلى طبعه فى قطع المصراع الأول بأل ولم يتجشم إلا ما فى نهضته من غير عنت أو استكراه .

ولعلّى احسب أن ايراد ابن جنى للبيت الفاقد للالتزام يوحى بعدم تقبله لذلك القطع المستمر للمصراع الأول فالتمس الفقد دليلا على كسر حدة الرتابة والتكرار وما أدرى هل كان المنشد يقطع الشطر الأول، أو أن البيت كان ينشد كلمة واحدة دون مراعاة المصراع الأول؛ أى دون مراعاة تفتيت الكلمة اللغوية بالوقوف على أل .

---

(١) السابق ٢/٢٥٨ .

مفهوم آخر للالتزام إذا ما أضيف إلى المفاهيم السابقة بان فيه أن فكرة التطوع بما لا يلتزم كانت أكبر من أصوات القافية :

١- فقد بان فى التزام اصوات فى القافية .

٢- وبان فى التزام نحوى تركيبى والتزام صيغى صرفى .

٣- وبان فى التزام صيغى فى المصراع الأول .

أى أن الالتزام كان يخص شيئا أوسع من حد الإيقاع الظاهرى إلى ما هو أشمل منه ولنقل الإيقاع الشعرى الذى يعتبر جزءا من الابداع .

لم تقف نماذج التطوع بما لا يلتزم عند ابن جنى فالقضية لديه كبيرة وتعدد النماذج احساس من ابن جنى للوصول بالقارىء إلى تصور شبه كامل لهذه الظاهرة . يقول ابن جنى :" وأما قول الآخر :

قد جعـــل النعــــاس يغرنديـنى ادفعـــه عنـــى ويسرنديـنـــى

فلك فيه وجهان أن شئت جعلت رويه النون وهو الوجه وأن شئت الياء وليس بالوجه، وان أنت جعلت النون هى الروى فقد التزم الشاعر فيها أربعة أحرف غير واجبة وهى الراء والنون والدال والياء . ألا ترى أنه يجوز معها يعطينى ويرضينى ويدعونى ويغزونى . ألا ترى أنك إذا جعلت الياء هى الروي فقد زالت الياء أن تكون ردفا لبعدها عن الروى نعم وكذلك لما كانت رويا كانت الياء غير لازمة وهى الراء والنون والدال والياء والنون، لأن الواو يجوز معها .. فى القولين جميعا يغزونى ويدعونى"[1] .

فى هذا البيت يتصور ابن جنى اللزوم على النحو الآتى :

---

(١) الخصائص ٢/٢٥٨، ٢٥٩ .

( أ ) لو كانت نون القافية "دينى" هى الروى الأصوب فى اعتبار ابن جنى يكون الشاعر التزم أربعة أحرف هى كل القافية، وهى فى البيت الأول من مشطور الرجز (دينى) من يغرنديني، وفى الثانى (دينى) أيضا من يسرنديني .

والقافية هنا الياء التى تعتبر وصلا، والنون الروى والردف وهو الياء السابقة على الروى والالتزام هنا واجب، ثم الدال التى لا مسمى لها قبل الردف والتى يمثل التزامها تطوعا . والتزام ياء الردف باق لأنه لو تحول لجيء بمماثله فى هذا الموقع وهو الواو، فالردف اليائى يبادل بالواوى المماثل له فى النوع . والمقابلة التى أوردها دليلا على الالتزام الواجب يعرنديني فى مقابل يدعونى تثبت وقوع الواو موقع الياء وهما للمد وتثبت أن الصوت الذى مثل التزامه تطوعا لم يتحقق وروده فى الكلمات المفترضة يغزونى يدعونى .

(ب) لو كانت الياء المفترضة وصلا فى التصور السابق هى الروى زاد حد الالتزام، حيث يكون المسمى من حروف القافية حرفا واحدا هو الروى والباقى فى مقام القافية حروف التزامها من قبيل التطوع، فالياء قبل النون الأخيرة لن تصلح ردفا لعدم سبقها للورى مباشرة ولم يعهد تصور المد الواوى أو اليائى تأسيسا حتى نقول بأن النون دخيل؛ من أجل ذلك كان الالتزام الواجب فى كلمتى يغرنديني – يسرنديني الياء فقط، أما ما يلتزم تطوعا فخمس أصوات (الدال، النون، الدال، الياء، النون) وهذا التزام كثير فاق حد القافية التى جاءت ثنائية المقاطع ممثلة فى (دينى) ولعل هذه الكثرة فى الالتزام غير التطوعى بجعل النون الأخيرة رويا اسلم من كون الياء التى لم تألفها قدرة الشعراء رويا، وعلى هذا فبالنون رويا يكون الالتزام التطوعى لحرفين فقط هما الدال الأولى والنون لا خمسة أحرف .

وفى نطاق عرض نماذج الالتزام بين رغبة ابن جنى فى قبول القافية المطلقة أكثر من المقيدة .

يقول : " ومما يسأل عنه من هذا النحو قول الثقفى يزيد بن الحكم :

وكم منزل لولاى طحت كما هوى بها بأجرامه من قلة النيتى مُنهـــــو

التزام الواو والياء فيها كلها"[1] وعن هذا القول يجيب ابن جنى قائلا :

"والجواب أنها واوية لأمرين أحدهما أنك إذا جعلتها واوية كانت مطلقة، ولو جعلتها يائية كانت مقيدة، والشعر المطلق أضعاف المقيد، والحمل انما يكون على الأكثر لا على الأقل.

"والآخر أنه قد التزم الواو، فإن جعلت القصيدة واوية فقد التزم واجبا وإن جعلتها يائية فقد التزم غير واجب، واعتبرنا هذه وأحكامها ومقاييسها فإذا الملتزم أكثره واجب وأقله غير واجب والحمل على الأكثر دون الأقل"[2].

قافية بيت الثقفى ثلاثية المقاطع وعى (من. هـــ . وى) وفى إطلاق هذه القافية فإن الروىْ هو الواو، والياء وصل، وعلى هذا فالالتزام هنا واجب لأنه فى خصوص الروى والوصل، ولأن المطلق أكثر ورودا، ومن ثم قبولا فى عرف القافية .

**أين التطوع إذن؟** التطوع بتقييد القافية بناء على تصور الروى هو الياء وأن الياء مقيدة، ومن هنا تكون الواو السابقة فى القصيدة التزاما تطوعيا، ولا صحة فى حسبانى لكونها ردفا لأن الردف لا يكون حرفا صحيحا والواو المتحركة حرف صحيح؛ وعلى هذا فقد جاء التطوع قرين التقييد، والتقييد يمثل

---

(١) الخصائص ٢/٢٥٩ .

(٢) الخصائص .

قلة ورود. فهل يقبل الالتزام مع الورود الكثير أو مع القليل؟ مطلب الالتزام التطوعى جاء مع القلة أى مع التقييد، ولأن الالتزام قرين القلة فقد حاول ابن جنى تبريره بإثارته هذا الحوار :

"فإن قلت : فإن هذه القلة أنجز من الكثرة، ألا ترى أنها دالة على قوة المشاعر وإذا كانت أنبه وأشرف كان الأخذ يجب أن يكون بها، ولم يحسن العدول عنها مع القدرة عليها . وكما أن الحمل على الأكثر، فكذلك يجب أن يكون الحمل على الأقوى أولى من الحمل على الأدنى"[1] .

ما الدلالات التى يرمى إليها النص السابق؟ فى حسبانى قبل أن نتعرف على هذه الدلالات أن ابن جنى قد تصور قيدا للياء لا يتصور فمعنى القيد أننا أمام مقطع مغلق بإمكانه أن يسلم إلى إشباع فلو قلنا، "كتب" مثلا لكانت الباء مقيدة بالإمكان أن تشبع بالفتح فتصير "كتبا" وتتحول بذلك إلى إطلاق . أما الياء التى تصورت مقيدة فلا إشباع لها لأنها فى الأصل إشباع، فالمقطع النهائى معها يعتبر مقطعا مفتوحا أى مقطعا مطلقا، ومن ثم ففرض القيد لها غير مقبول ويكون استنتاج ابن جنى فى ظنى لا أساس له .

**نعود إلى ما دل عليه حديث ابن جنى السابق وقد دل حديثه على تصورين من خلال قانونين :**

أ) قبلت الواو رويا لكون الإطلاق أكثر من التقييد والحمل على الأكثر دون الأقل .

---

(١) السابق ٢/٢٥٩.

ب) فرضت الياء بإرادة التطوع بما لا يلتزم فى نظر ابن جنى وان كانت الأقل، لأن فيها دلالة على قوة الشاعر والقلة هنا أفخر من الكثرة لما فيها من دلالة اقتدار على منة الشاعر وقوته. ومن هنا كان قانون القلة اللغوية مستندا إلى الالتزام التطوعى أقوى من الكثرة .

هذا الفرض يصل بنا إلى فهم أن تصرف الشاعر لو فارق كثرة الاستخدام ما مثل شيئا مرفوضا فقد تأكدت القلة من خلال تصرف إيقاعى، ويصل بنا إلى أن ورود المقيد يدل على قوة الشاعر. وهذا إحساس فيما أظن يرومه الشعراء ويستعذبه المبدعون وفيه – فى تصورى – كسر لرتابه القافية من خلال استخدام المطلق الذى يسلم إلى شيوع لا إلى خصوصية .

ولأن المقيد لا يقدر عليه كل شاعر فقد دخل فى لزوم ما لا يلتزم أمر الحركة قبل الروى فالتزامها تطوع وهذا واضح من قوله : "وقد التزم الحجاج فى رائيته :

قد جبر الدين الإله فجبر.

وذلك أنه التزم الفتحة قبل رويها البته. ولعمرى أن هذا مشروط فى القوافى غير أنك قلما تجد قافية إلا وأتت الحركات قبل رويها مختلفة، وأنما المستحسن من هذه الرائية سلامتها مما لا يكاد يسلم منه غيرها"[1] .

ففى تصور ابن جنى أن التزام حركة ما قبل الروى المقيد يمثل لزوم رويها. ويفرق ابن جنى بين قافيتين، مقيدة لم يظهر قبلها تأسيس وفيها يكون اختلاف حركة ما قبل الروى قبيحا. وقد تأكدت الكراهية حين جعل ابن جنى

---

(١) الخصائص ٢ / ٢٦٠.

هذا الاختلاف فى حركة ما قبل الروى المؤسس شبيها بالاختلاف الوارد مع الروى المطلق .

يقول ابن جنى ألا ترى أنه يقبح اختلاف الإشباع إذا كان الروى مطلقا، نحو قوله : فالفوارغ مع قوله فالتدافع. فما ظنك إذا كان الروى مقيدا[1].

هذا التصور لدى ابن جنى صوتى، إذا ما فككنا أمره قلنا أن التقييد مع كلمتى : التدافع والفوارع يشكلهما كيفيا على النحو الآتى :

دافع؟ daa fu? فى مقابل وارع waa ri? وفى تصورى أن الوقوف على الروى إذ هب بحقه الصوتى وأظهر أمر ما قبله وأعنى حركة الدخيل التى بان أنها ضمة فى الكلمة الأولى وكسرة فى الثانية وأضحى هذا التخالف شبيها بالأقواء .

أما اختلاف حركة الدخيل مع المؤسس الذى أطلق رويه فتصوره على النحو التالى :

دافع daa fy fuu فى مقابل وارع waa ri fuu والصوت الذى أخذ بحكم النغمة فقلل من شأو اختلاف ما قبله هو الوصل الممثل فى واو المد الأخيرة، وهو وصل ملتزم لا حلاف فيه، ومن ثم كانت المخالفة فى المطلق ليست بالقبح الموجود مع المقيد، وهذا ما جعل ابن جنى يطلب فى المؤسس المقيد التزام حركة دخيله أقوى من المطلق "فما ظنك إذ ا كان الروى مقيدا" .

**ومن تصور لزوم ما لا يلتزم وإدراك حق تاء التأنيث فى هذا اللزوم يقول ابن جنى :**

"وقد قال هميان ابن قحافة :

---

(1) السابق ٢ / ٢٦١ وفى هذا يقول ابن جنى: "وقد أحكمنا هذا فى كتابنا المعرب فى شرح قوافى ابن الحسن" .

لما رأتنى أم عمـــرو صَدَقـــتْ　　قـــد بلغت بـــى ذراة فالحفتْ

وهامة كأنهــــا قـــد ثُنفتْ　　وانعاجـــت الأحنـــاء احلنققتْ

وهى تسعة وثلاثون بيتا، التزم فى جميعها الفاء، وليست واجبة وإن كانت قريبة من صورة الوجوب. وذلك أن هذه التاء فى الفعل إذا صارت إلى اسم صارت فى الوقف هاء فى قولك صادقة وملحفة وملحنتقفة، فإذا صارت هاء لم يكن الروى إلا ما قبلها، فكأنها لما سقط حكمها مع الاسم من ذلك الفعل صارت فى الفعل نفسه قريبة من ذلك الحكم، وهذا الموضع لقطرب وهو جيد"[1] .

تصور ابن جنى للزوم فى أبيات هميان مبنى على التزام الفاء والتاء التى للتأنيث فى القافية ويبدو أن التطوع لم يتحقق فى تصور ابن جنى، لأنه قلل من شأو مجئ تاء التأنيث رويا، إذ أنه سوى بينها وبين هاء التأنيث فى التصور ومن المدرك أن هاء التأنيث وصل لا روى، وهذا المراد قال به قطرب وحكم بجودته ابن جنى .

وهذا رأى صائب لأن اقتدار الشاعر على التصرف فى حدود تأء التانيث لا ينبىء عن قدرة الشاعر فى الانتقاء والاختيار، فما أسهل ورود تاء التأنيث رويا حيث بإمكان الأفعال الماضية أن تأتى قافية ويثبت فيها التصاق التاء أيا ما كانت لام هذه الأفعال عينا سينا باء لاما ... إلخ.

متابعة لذلك وتأكيدا يحكم ابن جنى على تائية كثير التى لزمت اللام والتاء معطيا إحساسا بوجوب الالتزام لا التطوع، لأن التاء من التأنيث . وحول هذه التائية يرد هامش فى الخصائص يقول فى الخزانة ٢ / ٣٧٨ حديث عن هذه

---

(١) الخصائص ٢٦١ وقد نسى ابن جنى التمثيل بمنطقه وكان على المحقق أن يشير إلى ذلك.

التائية يقول : "والتزم ما يلزم الشاعر وذلك اللام قبل حرف الروى ــ اقتدارا فى الكلام وقوة فى الصناعة. وما خرم ذلك إلا فى بيت واحد هو :

فمــا انصفت النساء فبغضـــت إلـــى وأمــا بالنـــوال فضنت[1]

وهذا تعليق يوافق مرامنا فى عدم الاستئناس بالالتزام التطوعى فى هذه القصيدة اللامية التائية .

ومن قبيل الالتزام التطوعى الذى لا يجزم به التزم اللام المشددة والياء التى لا مد كما فى قول منظور ابن مرشد الأسدى :

من لى من هجران ليلى من لى والحبل من حبالها المنحـــــل

وفيها يقول ابن جنى : "لزم اللام المشددة إلى آخرها"[2] وكأنى بأبن جنى يرى فى الالتزام القائم هنا وجوبا لا تطوعا، فقوة الصناعة وشرف الصياغة لا يعجزهما تضعيف روى ما .

عدم عد هذه الأصوات من قبيل الالتزام التطوعى جعل ابن جنى يقف أمام المحدثين من الشعراء ناظرا إلى التزامهم بمنظور ينبنى على عدة أمور :

١- أن هؤلاء المحدثين أقرب إلى هذه الظاهرة وهى ظاهرة التزام ما لا يلزم .

---

(١) القصيدة مطلعها :

من لى من هجران ليلى مــن لـــــى والحبل مـــن حبالها المنحـــــــل

(٢) الخصائص .

٢- رحب التطوع لديهم، لأن وادى الشعر وصنعته يملكون باعه والاقتدار عليه .

٣- أن التأنى والتريث وعدم الارتجال وعدم الاستكراه أمور تحكم عطاء الشعر عندهم.

ومن هنا كان وعيهم بالالتزام مدركا؛ لأنهم حصاد ثقافة يكتبون الشعر للشعر. يقول ابن جنى : "وفى المحدثين من يسلك هذا الطريق، وينبغى أن يكونوا إليه أقرب وبه أحجى، إذ كانوا فى صناعة الشعر أرحب ذراعا، وأوسع خناقا، لأنهم فيه متأنون وعليه متلومون وليسوا بمرتجليه ولا مستكرهين فيه" . فهو يضع المولدين فى سلك من يملكون القدرة على الالتزام وإدراك مداه لامتلاكهم صناعة الشعر أكثر من سابقيهم، ويأتى بابن الرومى ممثلا لهؤلاء المولدين حيث يستعرض جملة من نماذجه دليلا على ذلك "وقد كان ابن الرومى رام ذلك لسعة حفظه وشدة مأخذه.. فمن ذلك رائيته فى وصف العنب.. وكذلك تائيته أترفتها.. التزم فيها الفتحة قبل الميم على حد رائية العجاج"[١].

ويبدو أن باع المولدين فى التصرف قد فاق حدود القافية واتصل بالطول المعهود فى الوزن الشعرى، مما دعا ابن جنى أن ينظر إليه نظرة خاصة. يقول : "وأنشدنى مرة بعض أحداثنا شيئا سماه شعرا على رسم للمولدين[٢] فى مثله، غير أنه عندى أنا قواف منسوقة غير محشوة فى معنى قول سليم الخاسر : **موسى القمر ــ غيث بكر ــ ثم انهمر**

---

(١) الخصائص ٢ / ٢٦٢ وفى تعبير ابن جنى "وقد كان ابن الرومى رام " مجانسة لطيفة من الممكن أن تخرج من تصورها اللفظى إلى إدراك الغايات فى تسمية (الرومى) .

(٢) فى هامش الخصائص رقم (٥) يقول المحقق الفاضل "والزجاج لا يأبى تسمية هذا شعرا ويجعله الأخفش والخليل وغيرهما سجعا" .

وقول الآخر : **طيف ألم . بذى سلم . يسرى العتم . بين الخيم . جاء بفم**

وقول الآخر : **قالت حيل ــ شؤم الغزل ــ هذا الرجل ــ حين احتفل ــ أهدى بصل**

والقوافى المنسوقة التى انشدنيها صاحبنا هذا ميمية فى وزن قوله :

طيف ألم، لا يحضرنى الآن حفظها، غير أنه التزم فيها الفتحة البتة إلا قافية واحدة وهو قوله فأسلم ودم ورأيته قلقا لاضطراره إلى مخالفة بقية القوافى بها، فقلت له لا عليك فلك أن تقول : فاسلم ودم أمر من قوله دام يدام، وهى لغة، قال:

**يامى لا غـــــرو ولا ملامــــــا　　　فى الحب إن الحب لـن يدامــــــا**

فسر بذلك وقال :

أسير بها إلى بلدى"[1].

فى النص السابق ظاهرة إيقاعية تعتمد على التفعيلة أساسًا لتكوين بيت من الرجز وهو أساس يذكرنا بوحدة التفعيلة فى الشعر الحر. وقد وقف ابن جنى وقفة تحددت فيها هذه الدلالات :

١- لم يعترف به شعرا ولعل ذلك واضح من قوله : انشدنى بعض أحداثنا شيئا سماه شعرا. فالتسمية لدى المنشد غيرها عند ابن جنى والتعبير بكلمة شىء منكرة يوحى برفض ابن جنى لهذا القالب .

---

(١) الخصائص ٢ / ٢٦٤.

٢- فى رأيه أن السابق جملة منسوقة فهو مقرب له إلى وادى النثر إذ هو من باب السجع، أى أن المنطوق مجرد جمل منسوقة تسير على وتيرة واحدة وهى مقفاة .

٣- مع عدم قابلية لهذا النسق فقد تصور الالتزام فى القوافى مرتبطا بحركة ما قبل الروى المقيد التى خرجت فى ميمية سابقة إلى الضم مع أن الحركة مفتوحة .

٤- أحس الشاعر الذى لم يلتزم بحركة ما قبل الروى بقلق التغيير، وقد جاءه ابن جنى بحل حيث فتش له عن مبرر لتحويل دم بضم الدال إلى دم بفتحها. وكم كانت سعادة الشاعر كبيرة بتدبير ابن جنى! وقفة فيها دلالة مشاركة الناقد أو اللغوى الشاعر فى العمل الإبداعى وبخاصة فى جانبه الشكلى .

التزام جديد خرج عن نطاق القافية يرتكز على تكرار تفعيلة بجوار التزام ما قبل الروى المقيد، وبه يكون ابن جنى قد أخلص الحديث ووفاه حول التطوع الوارد فى إيقاع الشعر وقد آن لابن جنى أن يعلق على هذه الالتزامات قائلا :

"أكثر هذه الالتزامات فى الشعر، لأنه يحذر على نفسه ما تبيحه الصنعة إياه إدلالا وتغضرفا واقتدارا وتعاليا، وهو كثير وفيما أوردناه كاف"[1].

وهكذا كان فهم التطوع بما لا يلتزم واسع المدى حيث اتصل بحروف القافية تارة وبالتزام الموقع الإعرابى والصيغة الصرفية وتصور علاقة الشطرين واحتمال تصور الالتزام التفعيلى تارة أخرى .

---

(١) الخصائص ٢ / ٢٦٤.

وهكذا ينهى ابن جنى فى خصائصه حديثا إيقاعيا شاملا يكاد يكون منهجا كاملا لديه .

وحين آثر البحث الارتكاز على الخصائص وحده فقد كان يعنى ثراء هذا الكتاب وغناه فى التدليل على قيم الإبداع فى العمل الشعرى، ولم يك غريبا أن يكون الخصائص رغم كونه كتابا من كتب ابن جنى لسان حال يحكى ابن جنى كاملا غير منقوص .

# حركة الصورة وسرعة الإيقاع

# في قصيدة " هو والحسناء "

في رحاب عصر نعيشه كسرت فيه طاقة الخيال، وغابت عنه أطيــاف ليل تحركت في ظلامه الأحلام ؛ ذاك الظلام الغامض الذى لم يكشف مــستوره وقتها ضوء صناعى أو نور .

في ظل عصرنا هذا نحسب أن ما كان يصوغه الشاعر المبــدع ومــا تشكله قريحته من خيال يهزمه جهاز مرئي يستخدم في صورته لغات جديــدة، حيث تتحول الكلمة إلى نبض حى وتشكيل وموقع وزمان، وتنطق شاشته بجمال فتاة فاقت قدرتها بإمكاناته كل خيال فأضحى ما تراه العين أشمل وأقــدر ممــا يتصوره الخيال، وأضحت عيون المها التى كانت بين الرصافة والجسر والتــى كانت تجلب هوى شاعرها من حيث يدري ولا يدري، من حيث يشعر ولا يشعر محدودة الأبعاد والأركان، وأضحت تلك العيون التى انتشى بها شاعرها وانتشى معه المتلقى متخيلا حدودها بمنطق رغبته وحبه وأحلامه، بواقعه وخياله – فى ظل هذا الجهاز المرئي شيئا واضحا ولو كان مد إبــصارها حديــدا مترامــى الأطراف .

فى ظل هذا الموقع الذى يأخذ المتلقى من وجوده المعاصر مرتدا به إلى زمان بعيد، حيث المكان غير المكان والناس غير الناس يكون للعجــب مجــال وللغرابة موطن حين نجيب عن سؤال كيف ساوق إحساسنا إحــساس المنخــل وتحرك وقعنا تحرك إيقاعه ! للبحث عن هذه المساوقة بين عصرين حديث نبدأه بإبداع شاعر جاهلى قديم في بحث من الممكن أن نضع له عنوانا معاصرا، أى نجعله في ثوب المحدود ؛ حيث كانت الأمور كما قلت فيما مضى بغير حدود

فنقول : هـو والحسناء، والضمير يرتد إلى شاعر جـاهلي نقـرأه الآن هـو " المنخل اليشكري " .

يقول المنخل ونحن ننصت إليه غير ضائقين بعلميته فدلا لتها من دلالة أحداثها وقيمها وصنيعها لا من تشكيل حروفها ووقع أصواتها :

| | |
|---|---|
| إن كنت عاذلتي فسيري | نحو العراق ولا تحوري |
| لا تسألي عن جل مالي | وانظري كرمي وخيرمي |
| وفوارس كأوار حر النار | أحلاس الذكور |
| شدوا دوابر بيضهم | في كل محكمة القتير |
| واستلأموا وتلببوا | إن التلبب للمغير |
| وعلى الجياد المضمرات | فوارس مثل الصقور |
| يخرجن من خلل الغبار | يجفن بالنعم الكثير |
| أقررت عيني من أولئك | والفوائح بالعبير |
| وإذا الرياح تناوحت | بجوانب البيت الكسير |
| ألفيتني هش اليدين | بمري قدحي أو شجيري |
| ولقد دخلت على الفتاة | الخدر في اليوم المطير |
| الكاعب الحسناء ترفل | في الدمقس وفي الحرير |
| فدفعتها فتدافعت | مشى القطاة إلى الغدير |
| ولثمتها فتنفست | كتنفس الظبي الغرير |
| فدنت وقالت يا منخل | ما بجسمك من قرور |
| ما شف جسمي غير حبك | فاهدني عني وسيري |

| | |
|---|---|
| وأحبهـــا وتحبنــــــــــــــي | ويحـب ناقتهـا بعيـــــــــري |
| ولقد شربت من المدامـــــــــة | بالصغيـر وبالكبيـــــــــــر |
| فـإذا انتشيـت فإننــــــــــي | رب الخـورنق والسديـــــــر |
| وإذا صحـــوت فإننــــــــــي | رب الشويهـة والبعيـــــــر |
| يـا هنـــــــد مــن لميتـــم | يـا هند للعانـي الأسيــــــر |
| يعكفـن مثـل أســـــــــاود | التنوم لـم تعكف بـــــــزور |

في ركب هذا النص السابق يسأل القارئ المعاصر عن غربة ندرة مــن الألفاظ لو أدركها أدرك معها سياق النص، فهو باحث عن كنه دلالة " أحــلاس الذكور " ليعلم أن المقصود بها فرسان الخيل الملازمون لظهورها، وعــن كنــه كلمه " استلأموا " ليدرك أنها تعنى لبس الدروع وعن كنه كلمة " تلببوا " ليدرك أن مرادها تخرموا، وليس ببعيد أن يسأل عن مراد " يجفن " ليدرك أنها تساوى يسرعن، وأن المقصود بالرياح التى تتناوح أى التى تهب من كل ناحية واتجاه . وقد يتلبث في الطريق ليعلم أن " الخورنق والسدير " من خلال موروث ثقــافى تاريخى قصران لملوك الفرس عجيبان كوفئ بانيهما بالقتل حتى لا يفكر في بناء مثيل لهما، وقد يقف القارئ أمام السك اللغوى الذى عبر عنه الشاعر بلازمــة " الصغير والكبير " ليدرك أن المقصود بهما عملتا المال التى تتراوح بين الصغر والكبر وهما الدرهم والدينار وقتها، وقد يركز على ثوب فتاته التى رفلــت بــه ليدرك أن " الدمقس " هو الحرير الأبيض، يبحث القارئ عن هذا لعله يجزع من بعض اتساخ له من خلال مدافعة الشاعر للفتاة إلى الغدير .

إذا استقامت للقارئ دلالة بعض المفردات بان له الطريق في إطار فهــم النص وفهم علاقاته ومعايشه تجربة الشاعر الجاهلى سهلاً واضحا ميسورا .

## الشاعر صاحب النص :

أمامنا عمل شعري سهل المأخذ واضح المعالم رغم غربته الزمنية عن عصرنا وبعد الشقة بيننا وبينه، نحن أمام نص كتبه شاعر مبدع بإمكانه أن يكون فنانا شاملا معاصرا أدرك في عطائه دور الحركة الفنية في الأعمال المصورة بالكاميرا، فالنص برشاقة وسرعة حركة يرسم وينسج صورة فنية تتآزر فيها الطبيعة بأشيائها، خلل الغبار والرياح والمطر والخدر والغدير، والخيل المضمرات والفوارس اللائي مثل الصقور، والقطاة والفتاة الجميلة والظبي اللاهث بعد مطاردة . تتآزر الطبيعة لصالح طرفين " شاعرنا الفارس المغامر الكريم وفتاته الوجلى " أو بمعنى أشمل لصالح شيئين الواقع والخيال، والحقيقة والوهم، العبث والجد، السطوة والضعف، الرفعة والضعة، العدم واليسر، اليقظة والانتشاء ؛ فالطبيعة في كل ما سبق هى " الكادر " الذى يحقق الثنائية بين هذه الأشياء .

أى عمل هذا الذى يفصح عن نفسه ؟ لمن هو ؟ والى من ؟

إنه لمتيم عان، لاه عابث انفرط عقد المال من بين أصابعه كما يقول لفرط كرمه وامتداد خيره، وكما يضيف القارئ – من استبطان نصه – للهوه وعبثه، إنه لفارس يستدعى محبوبته في ختام إبداعه، أى في قمة أرقه وتوتره وهو بين الحلم واليقظة قائلا :

يا هند من لمتيم يا هند للعانى الأسير

نحن أمام فتاة تسمى " هند " تقرب وتدنو أحيانا من الشاعر، وتبعد وتنأى أحايين ؛ ومن هنا كانت الاستغاثة بها ومنها مؤشرًا يوحى بأنها أرق

الشاعر وهمه ومطمحه . ترى أكانت هند بحسنها وجسدها الرغبة والمطلب أم كان تحقيق الغايات لديه الهدف والمرام !

دعونا نفتش عن أسرار الداعى والمدعو، المستغيث والمغيث .

إن الداعى شاعر جاهلى لم تغب صورته أمام مناكر الأيام وصروف الزمان . تقول المصادر الأدبية عنه بأنه المنخل بن مسعود بن عمر بن ربيعة بن عمرو اليشكري، وبأن نصه مودع مؤتمن عليه في ديوان " الحماسة " لأبي تمام، وبأن الشارح والراصد الأول لحركة مفرداته هو الخطيب التبريزى . ويقول ابن قتيبة عنه في كتابة " الشعر والشعراء بأنه كان شاعرا جاهليا قديما، وأنه كان صاحب قصة مشهورة مع هند أخت " عمرو بن هند " وهو عمرو الذى يحدثه شاعر المعلقات الحارث بن حلزة مخاطبا إياه في معلقته قائلا له :

بأى مشيئة عمرو بن هند ...

وتؤكد القصة كيف كان المنخل يشبب بهند هذه، وهى عمة النعمان بن المنذر، والتشبب في حق نساء الملوك والأمراء والعباهلة خطير ينحرف عن العرف والمألوف فكيف به إذا تمادى في التشبيب بها وطغى وترك العمة ليتهم في امرأة النعمان نفسه وكانت سيئة الخلق اتهمت في المنخل وانجبت منه، وقد كان يخلو بها في غيبة النعمان إلى أن اكتشف أمره فقتل !

هكذا يسرع الايقاع بالرجل فالحياة معه قافزة، فما أسرع الموت عقب الانتشاء، والفقر بعد الغنى والخضوع المتوله بعد التفرد والكبرياء . هكذا تقفز قصة الشاعر فى حينها كما تقفز أمامنا الآن لاهثة مسرعة .

إنها قصة حياة مشهورة مؤكدة نخرج منها ومن نص صاحبها بأننا أمام ملامح لشاعر زمانه العصر الجاهلي، مكانه على مقربه من مواقع المنادرة، أى

من موقع بين بين فلا هو قد اتخذ من البادية عمقا ولا من الحاضرة متنفسا وأرضا، يقال عنه بأنه جميل المنظر صاحب لهو وعبث أخذت المرأة منه نصيبا كبيرا وقد أسلمه ذلك إلى نهاية مأساوية خليقة بأن تجعل منه رمزا لموقف واتجاه .

هذا هو المنخل الذى كانت نهايته في الطريق إلى " هند" ؛ ولو كانت " هند " شبيهة " صنعاء " كان الطريق إليها محتوما وإن طال السفر، بيد أنه طريق غريب من حقنا أن نسأل عنه، هل كان قبل نهايته موحشا مقفرا ترتعد فيه أوصال الشاعر وترتجف في مسالكه الوعرة جنباته ؟ أو أن المسلك كان رحبا مسعدا، والطاقة كاملة والقدرة واعدة، ولم أطراف الزمان والمكان والأشياء في رؤية الشاعر حاصل موجود ؟ لعل مكثا أمام النص المنقول الآتى من التاريخ يحكى لنا بوضوح كيف كان الطريق وكيف كانت الغاية ؟

في تتبع هذه الأسئلة تبدو للباحث أمور .

## بيان الفارس العاشق :

ترى أعيننا في هذا النص شاعرا فارسا يمثل شخصية العربي الثرى المترف الذى ساعته ساعتان، ساعة قتال وكروفر كما توحى بذلك الأبيات الأولى، ففي حركتها لحظات الفارس المتأهب لاقتحام الغبار، وامتطاء الجياد المضمرات بطاقة تساوى النار، وساعة متعة وانتشاء يصل مجونها إلى حد اقتحام المستور المكنون في جرأة من يعلم أن الفتاة الخدر مهما كانت منعتها لا تستعصى عليه كما تريد الأبيات الأخيرة . مثل هذه الشخصية اللاهية تستدعى إلينا من موروثنا وسياق شعرنا مرأ القيس ؛ ابن بيئته الذى خلط الجد باللهو والوغى بالخمر والذى أصبح يومه خمرا وغده أمرا إذا ما ادلهم لديه الخطب . ولا تستدعى المخالف الفارس عنترة العبسي ابن ذاك الزمان أيضا الذى كان

بأسه ممتزما بعطش وجده العف الرقيق، فقد كانت فروسيته عشقا وتحنانا، واللحظة لديه لحظة مركبة لا اثنتان ويومه يوم واحد لا يومان، ففي الزمن الواحد رأينا جبروت المقاتل ولهفة العاشق حين قال :

ولقد ذكرتك والرماح نواهل    منى وبيض الحمر تقطرمن دمي
فوددت تقبيل السيوف لأنها    لمعت كبارق ثغرك المبتسم

هل كان الزمان وقتها زمان الفارس، والعصر عصر القوة والحب معا ؟ أين نحن من هذا الأوان!

إن قبولا معاصرا وإلفا محمودا لما يدور في هذا الزمان يعتبران دليلا على ظمأ المتلقى إلى شئ من روح هذا العصر والرغبة في عودته، عودة أمثال هؤلاء الفوارس في هذا الزمن المصنوع الذى تعرى فيه الإنسان وتواري وراء قناع المذهب والمنفعة والآلة، شاعرنا المنخل لا يعرف لـه نـد أو نظير ولا يجاريه في الوغى مجر، ولا يشق له في الهيجاء والحب غبار، شاعرنا بإمكانه أن يخاطب الناس قائلا :

إن كان هنالك شك في قدرتى وطاقتى وشجاعتى وقلة موردي ومالي وحيلتي – وهذا لن يكون – فتوجهي يا لائمتي وعاذلتي صوب العراق غير سائلة عني، عن كرمي.وخيري، وإلا فأنت لست بصاحبه لى، وإذا كان الشك قائما في التصبور فكوني في مجرد طاقتي وقدرتي فالشك معي ليس له مجال .

لن يشك في رجل من فوارس واحدهم كالنار، رجل ملازم متن فرسه ملازمة الأبد مرتديا زى الحرب متسلحا بعدتها، رجل من قوم إذا ما تأهبوا للإغارة خرجوا لها وانتفضوا يشقون الغبار من على متون خيل مضمرات متجردات خلقت وأصحابها للقتال سرعة وقوة، كرا وفرا .

وقد يسري في خيال المتلقي المعاصر الذى يتتبع بأس هذا الرجل أنه مخلوق للقتال وحده، ومن ثم فقد جفت ينابيع الوجد في قلبه، وهذا أمر غير جدير بالمنخل الفارس فالحب لديه قرين البأس وصنوه، والغزل والبأس وجهان في بيئته البدوية المكشوفة لعملة واحدة لا زيف فيها .

شاعرنا المنخل في هذا النص أطلق طاقة وجده وشوقه كى تكون معادلا لبأسه وفروسيته ليتابع من خلال رحلته علاقة حب مركبة عبر عنها المكان والزمان والإحساس، علاقة وصفية وجدانية قل نظيرها في الآداب عربية وغير عربية .

فالفتاة في خدرها المكنون الذى من شأنه أن يقوم بسترها يمر عليها شاعرنا ذو البأس في يوم ممطر يختبئ فيه القوم غب المطر فتبقى الطبيعة وحيدة خالية دون ناس، اللهم إلا الشاعر والفتاة وبعيريهما هذه الفتاة يخرجها المنخل من مكنونها دافعا إياها إلى حضن الغدير محاولا تقبيلها، فترتعش له رافضة في خجل مسلمة دون وعى وجهها لقبلة تحيل برودة الكون الممطر البارد إلى وهج من حر النار .

هنا في هذه اللحظة تختلط الحدود والأشياء، يلتحم الشاعر بالطبيعة، يلتقي المطر بالغدير كما يلتقى المنخل بفتاته، هنا تصبح الطبيعة جزءا من النفس والنفس جزءا من الطبيعة ويستحيل الكون إلى شئ واحد، ويكتمل أمر الصورة الفنية أو الكادر الفنى لتتآزر علاقة الحب في الوجود بعلاقة أخرى فريدة تؤكد هذه الوحدة وذاك الامتزاج حيث تصبح الناقة وهى حيوان في ظل طرف آخر من خلال حب وتحنان، هذا الطرف الآخر هو بعير الشاعر.

هنا في هذا الكون وهذه اللحظة يبين أن النماء والإخصاب قوامهما التضاد وتلاقي المتنافرين . المطر والغدير، والرجل والأنثى، والناقة والبعير .

## حركة الصورة وسرعة إيقاعها :

لا يمكن لهذا النص أن يكون من وادي الموت، لأنه يفيض حركة ونبضا وسرعة إيقاع ويتشكل من مكونات كلها حياة، فالسير نحو العراق دون عـــروج أو تحولَ حركة، والإغارة.والاستلام والتلبب وعدو المضمرات حركـــة، وأوار حر النار التى تخترق الهواء تلسع وتحرق حركة، وتناوح الرياح التى تئن حول البيت الكسير وسقوط الأمطار التي لا تهدأ حركة، وتعثر الفتاة في ثوبها المرفل ودفعها إلى الغدير ولثمها، ودنوها بعد تباعد حركة، والتصاق حرارة بحـــرارة وجسد بجسد والتنفس المتقطع وصرخة النداء والاستغاثة حركة .

مثل هذا النص يرى الصورة الشعرية ليست ثابتة جامدة محدودة الأفـــق ويقوم بتكثيفها وصوغها في مساحة عريضة ورؤية ممتدة، ومع ســيطرة هـــذه الصورة المتحركة أحسب أن ميلا لها ولأمثالها في الشعر العربي الآن بموجـــب سطوة العصر يكون أكبر من قبول غيرها . فميل المتلقي بوقع حياتنا للمتحـــرك أكثر من ميله للجامد الثابت، لقد برعت صورة فنية قام بها شاعر عباسي رصد فيها منظر الهلال في السماء ؛ هذا الشاعر هو ابن المعتز الذى أبدع حين شكل هذه الصورة مع بطء الحركة فيها حين قال :

**أنظر إليه كزورق من فضـــــــــة قد اثقلته حمولة مـــــــــن عنبر**

وبراعة هذه الصورة تجعل الفنان التشكيلي قادرا علـــى بـــسط ســـيطرته وذوقه عليها، إذ بإمكانه أن يرسمها رسما غير منقوص فمسطح الورقة مع جملة ألوان محدودة تحوى الأزرق والأحمر والأبيض والأسود تجعل هذا الفنان قادرا على تسجيل ما رامه ابن المعتز في سبك صوره وكلماته ؛ أى تجعله قادرا على تحويل الكلمات غير المحدودة في عطاء لغتها إلى شئ محدود .

براعة الصورة السابقة أظن أنها تقل براعة عن صورة أخرى أكثر منها حركة وانطلاقا وأبعد عن منطق الثابت المحدود، وهى صورة لا يقدر الفنان التشكيلي المعاصر على أن يلم بأطرافها ؛ لأن قدرته تقف عند إدراك الجزء المحدود منها دون استيعاب المساحة النفسية والحسية فيها، وهي صورة الشريف الرضي الشاعر العباسي أيضا الذى يصف مرور الركب على ديار الصبا والأحبة وقد أهلكتها عوادي الدهر وصروف الزمان، تلك الصورة التى يقول فيها :

ولقد مررت على ديارهم وطلولها ليد البلى نهب

وتلفتت عيني فمذ خفيت عني الطلول تلفت القلب

في هذه الصورة المتحركة تمتد مكونات المكان الثابت وتتحرك مكونات النفس، وتتعدد مدارك النظر في العين، فالمكان الذى أهلكته العوادي وأحاله الزمن إلى أطلال تحوله حركة الركب المرتحل السائر ونظرة العين المتعلقة به الموصولة معه بحبات القلب والوجدان شيئا مركبا متحركا، وفي هذه الصورة المركبة تقف قدرة الفنان التشكيلي وتعجز الألوان عن أن تسعفه فما عساه أن يصور؟

حركة الركب المرتحل قبل الوصول إلى الطلل ؟ أو أثناء رؤيته والوصول قبالته ؟ أو الابتعاد عنه رويدا رويدا في مساحة ضوء يجعل الشئ الواضح حركة وراء حركة وخطوة تلو أخرى أشباح خيال .

أعتقد أن عطاء فنيا آخر بإمكانه بقدر ما أن يستولي على شئ كبير مما صوره الشريف الرضي، إنه صورة الكاميرا السينمائية أو لغة الكاميرا كما يقال تلك التى تسجل الحركة منوطة باتساع المكان وحساب الزمان .

ـ هذه الصورة السابقة يبرع في تحقيق مرادها وتمثيل أمرها مخرج سينمائي دون أن يحقق مرادها الشمولي المعتمد على الحركة فنان تشكيلي .

أين نحن من هذا المبدع الأخير وأين سياق المتلقي الآن الذى تحوط به الأعمال المتحركة أكثر من الأعمال الثابتة، فمن يلتف حول دائرة السينما والتليفزيون الآن عصبة تفوق في عددها من يلتف حول لوحة أو تكوين أو تمثال .

لقد كفى " المنخل " القارئ المعاصر حيرة الاختيار ؛ لأنه من زمانه السحيق خاطبه بلغة الآن، ومن ثم كان القبول والالتقاء، فليسعد ذلك المخرج السينمائي في تشكيل كادره من المنخل حيث أعطاه المطر والغدير، وخلل الغبار وحركة المضمرات وهزيم الرياح وفتاة تجفل من فتى، تتحرك من ستر إلى ظهور ومن خدر إلى الغدير، كما منحه ناقة يميل إلى هواها من طرف مضاد مغرم من صنف البعير .

إن هذه الصورة التى هى من علاقة بوادينا في ذلك الزمان تنطلق من خلال الماضي إلى الإحساس المعاصر ؛ حيث نرى وجه القديم في مرآة الحديث وندرك وجه الحديث في مرآة القديم .

إن الشاعر حين يقول قديما :

وأحبها وتحبني ويحب ناقتها بعيري

مؤكدا وجود علاقتين في الجوى والحب، علاقة الحب الإنساني ومعها -وذاك هو الطريف الجديد - علاقة الحب الحيواني . يذكرنا ذلك بالكادر الفني البارع الذي صنعه مخرج هوليود في أفلام رعاة البقر والغرب الأمريكي، حيث تأتي البطلة من أقصى اليمين ممتطية صهوة جوادها، والبطل من أقصى اليسار

ليحتضن البطل فتاته في حب ويلتقي الجوادان إلى أن يلتصق أنف هذا بذاك في علاقة حسية حميمة، وأظن أن هذه اللقطة حين شكلت على هذا النحو الطريـف اعتبرت شيئا محسوبا لهذا المخرج السينمائي، وإضافة من إضافاته مع أن هـذه الإضافة لم تضف كثيرا إلى ما شكله المنخل اليشكري من قديم الزمان .

النص كما أحسب رغم قدمه فيه هوى المعاصرة وروحها ولن أغالي أبدا إذا قلت وفي المعاصرة شئ من هوى الموروث .

## التوازن بين عطاء اللغة وعطاء الصورة :

حققت لغة النص التوازن المطلوب بين مراد الشاعر ومفرداته فهي فـي النص متحركة سريعة قافزة متوترة تروح بين الاستقرار والتوفز، بين الاخبـار والإفصاح، وإن بلغ الإفصاح فيها مدى كبيرا فحركة الموقع والنفس لهمـا أثـر كبير في تحديد هذا المدى .

في هذه اللغة استطاع الشاعر أن يوظف النداء والاستفهام والأمر والنهي والنفي والإخبار أيضا، ففي تتبع لسياق النداء الذي تحقق مرتين متباعدتين فـي النص، وجدنا الشاعر في المرة الأولى مدعوا مطلوبا مصرحا باسمه حيث دعي بقوله " يا منخل " وقد تم ذلك وتحقق، لأن الطرف الآخر الأنثوى قد رضى بـه وأنس إليه بعد مدافعة وتمنع يبدو أنهما لم يأخذا وقتا طويلا . ووجدناه في المرة الثانية وهو يدعو فتاة بعينها لها سماتها وموقعها الخاص داعيا لا مدعوا طالبا لا مطلوبا، وقد وصلت دعوته إلى حد الرجاء والاستصراخ والاسـتغاثة لمـسمى محدد لا يهبط بطاقة الشاعر وقوته فالمدعوة " هند " ليست من سقط المتاع فهي المعروفة تاريخيا بأنها من طبقة ارستقراطية يعز على السياق العربي أن يجعلها طالبة، ومن ثم فمسعى الرجاء والتوسل من الشاعر في النـداء الثـاني يبـرره وجودها الطبقي .

وفي تتبع لرصد حركة التركيب-اللغوي التـي تؤكـد حركـة الـشاعر، وتوضح موقعه وموقع فتاة الخدر ووصمها بالخدر كما نحسب مبالغة في بيـان حق الاستتار فالوصف بالمصور يحقق أقصى المبالغات . في تتبع لهـذا نجـد انسجام الواقع اللغوى واتساقه مع الموقف، فالشاعر وهـو يـصور لنـا لقطـة المدافعة وما تم من خلالها قائلا :

فدنت وقالت يا منخـــل ما بجسمك مـن حـرور

مـا شف جسمي غـير حبك فاهدني عني وسـيري

يبين لنا كيف تدنو الفتاة من خلال نداء فيه علو صوت نسبي، والنداء هنا تقريبي فيه علاقة إلف فالمدعو حبيب قريب ملاصق ؛ ومن ثم فهي من خـلال الإفصاح النسبي تطلب شيئا أكبر من مطلب النداء، فهي لا تريد إقبالا وإنما تريد بثا للحال الذى عرضته في شكل استفهام انخفـض أداؤه لأن فيـه شـيئا مـن خصوص، ففيه سر والسر غير مباح، ولذا فقد انتقل المنخل على الحـوار فـي هذه اللحظة غير فاصل تتابع التركيب بكلمة " قلت " كي تقابل في وجودها كلمة "قالت" حتى يظل الهمس والانخفاض مستمرين، ويظل التواصل قائما في لحظة التلاقي هذه مستخدما طريق النفي سبيلا لتأكيد تأثير حبها عليه قائلا : " ما شف جسمي غير حبك " . ويأتي الأمر وهو من لغة الإفصاح وهو غير واقعي غيـر حقيقي في السياق ليعبر عن أن ما ناله من الفتاة فوق كل ما كـان يتمنـاه، وأن الأمر لو زاد عن حده ما تمكن نفسا ولا تصورا من تقبل ما هو أكثر، فاهـدني عني وسيري أمران يساويان في عمق النص وباطنه " يكفيني هذا القدر القليـل والقليل منك كثير " .

لغة النص تثبت موقع الطرفين طرف الشاعر الذى عبر عنه من خـلال أفعال يملك حق الإرادة والتصرف فيها من مثل : لثمـت، شـربت، انتـشيت

أقررت، دفعت، وطرف آخر أفعاله من باب المطاوعة وتلقي الأثر وتقبله غالبا وذلك واضح من خلال صيغ الاستفعال والتفاعل والافتعال وذلك كالأفعال : استلأموا، تلببوا، تناوحت تدافعت، تنفست .. فمن مضمون الأفعال المستخدمة في النص نرى الشاعر البادئ بالفعل المرتكب له والأطراف الأخرى دورها المتلقي والمطاوع والمتقبل لأثر هذه الأفعال . وفي محاولة رصد المكون الإيقاعي الذى يتحرك من خلاله لحن النص ووزنه نجد الشاعر استخدم لمحاورته إيقاعا مجزوءا من بحر " الكامل " الذى وحدته اللحنية " متفاعلن " يمتاز بقصر البيت وفي قصر البيت وجزئه إسراع بالجملة يوافق الإسراع في حركة الشاعر الفارس، والاسراع في دفع فتاة الخدر والتقاط القبلة، وفي الجزء ظاهرة تكثر تسمى التدوير حيث يلتصق الشطر الأول بالثانى فكأن البيت كتلة نطقية واحدة، وهذا يؤكد حق الإسراع أيضا حيث لم يترك للقطع والوقوف على الشطر الأول من سبيل حتى يكتمل حوار الصورة، وقد تأكدت نهاية الإيقاع بدنة زائدة على تفعيله متفاعلن جعلت البيت مر فلا يرفل في نغمه ولحنه كما يرفل جمال الفتاة في الدمقس وفي الحرير، هذه الزيادة مقدارها اللحني مقدار دنة في السلم الموسيقي، لأن " تن " تساوي في ذاتها دو، ري، مى، فا ... والدنة هذه إضافة إلى كونها لحنا منتشرا تؤكد الصخب الموجود في المدافعة والتقبيل وشدة الحركة . وقد انتقت القافية واختارت رويا مطلقا هو حرف الراء التكراري الموصول بياء مد والمسبوق أيضا بمد بادلت فيه الواو موقع الياء أحيانا حيث جاءت الكلمات : تحوري، الذكور، حرور، زور، متآلفة مع مواقع الياء في بقية كلمات القافية .

هذا الروي الذى اعتمد على صوت الراء الصوت التكراري شممنا من خلال تكراره تكرار انهمار المطر واستمرار خرير الغدير .

لعبة فنية ثرية، أو قل عبثية شاعر وحياة تــآزرت فيهــا دلالات اللغــة والصورة والصوت والإيقاع لتفصح عن شعر مرئي لا مكتوب، لعبة فنية أنتجت عملا ناهضا قديما حديثا للشاعر الجاهلى المنخل اليشكري .

# الموروث اللغوى وحركته

# في "شعر النبهانى"



القابض على الشعر العمانى[1] كالقابض على الجمر . إنــه فــى منطقــة صعبة شائكة . ووخز شوكها آت مــن تركيــب الإبــداع وتركيــب المعيــار فالصــورة ما هي ؟

أهى صورة البادية بنخيلها وآرامها وعيسها وعيرهــا ونئابهــا وســيدها وهودج النساء المتمايل بأريج يثرى نسيم الصبا فيها ؟ وهذه صورة ترتد إلــى زمان أمة عربية عاشت وهج الصحراء كما عاشت ألق النجوم في الليل البهيم.

أم هى صورة البحر الخضم الذى تلاطمت أمواجه وخاضه سفين العماني عابرا حدود المكان إلى أبعاد مترامية تستظل بإيقــاع حــضارات نــاءت عــن حضارات البادية بآلاف من الفراسخ والأميال ؟ إن الصورة غاية في التركيــب فالكثبان والرمال في مقابل الموج والماء ؛ حتى النخلة الباسقة رافعــة الــرأس للعنان أضحت نخلتين : إحداهما تثمر تمر البادية والأخرى لجوز الهند مانحة ، ففى هذا الموقع المركب تتآزر أشجار جــوز الهنــد مــع أشــجار النخيــل . والمضمون الدال ما هو ؟

أهو المضمون المرتكز على حقائق الدين المكرم بثوابه وأعلامه ، بأفكاره وصدق منحاه ووضوح طريقه، الدين الذى أودع في خبئ هــذه الأمــة ليكــون سبيلا لقوة الإسلام والمسلمين.

أم هو المضمون الذى يصف الجمال ويبرع فيه ، ويمــسك بــه طريقــا للإبداع مع امتلاك هذا المضمون نزعه تزهو بالذات ؛ حيث الإنسان في حركة

(١)اعتمد البحث شعر النبهانى من خلال ديوانه الذى صدر تحت رعاية وزارة التراث القومى والثقافة. الطبعة الثالثة ١٤١٢هـ - ١٩٩٢م .

هذا المضمون صورة زاهية تسعى إلى التقدير والـمدح والثناء ؟ وحركة اللغة ما هي ؟

أهي حركة الموروث المستكن في إبداع الشعر العماني والتى استخلصتها نفس العماني ؛ بما يجعلها تقف أمام اللغة موقف العاشق الغـزل متأسـية هـذه النفس بانطلاقه البوح الكبرى التى أكدها شعراء العربية من أمثال امرئ القـيس وعنترة ولبيد والأعشى والشنفرى وعمرو بن معد يكرب والفرزدق وجرير وأبي تمام والمتنبي ؛ إلى آخر هذا الزخم المثير من شعراء العربية ؟ أم هى حركـة القياس الصارم الذى أودعته قريحة العمـانيين فـي منظـور محكـم ملاحـق للاستعمال قدر الطاقة والإمكان . وقد ظهر هذا القياس فى علاقته بالاسـتعمال إعجازا أبرزته قريحة الخليل بن أحمد والمبرد وقطرب وابن دريد الذى وعـاه في سياقاته التركيبية الخلاقة !

أليس القابض على هذا الشعر بقابض على الجمر ؟

إن هذا البحث يحاول لمس شرارة من لهب هذا الشعر مستعذبا حرقتهـا من خلال شاعر عماني كبير هو سليمان بن سليمان البنهاني[1] ، هذه الـشرارة تقذف بأوارها في حركة الموروث اللغوى لهذا الشاعر مدركة أن ما يجرى في سلك هذا الشاعر يمثل نموذجا صالحا بقدر كبير للتطبيق على الـشعر العمـاني حتى أواسط القرن العشرين ، وأحسب أن مد هذه الشرارة لن يقف عند هذا الحد الزمانى ؛ لأنها تستتر وتستكن لترى تلك المحاورة العمانيـة المعاصـرة التـى ترتطم الآن بثقافات عالمها الحديث المعقد بآلياته وأفكاره وحركة إبداعه فإذا ما استقر الإطار عادت الشرارة تنظر نفسها من جديد .

---

(١)النبهانى أحد فحول الشعر العمانى ت ٩١٥هـ / ١٥١٠م.

إن البحث لن يقف عند منظور التضمين الذى عرك استعمال المـوروث إبداعه ، وافقه ونافره وأضاف إليه ؛ لأنه أوضح من أن يفـصح عنـه وإنمـا سيحاول الوقوف في رحاب هذا الشاعر مع سـمات لغويـة أسـلوبية بـرزت بوضوح وأكد ثباتها التكرار ووعى صاحبها بحدود ما يختار .

ومن هنا لن يقف البحث في رحاب النبهانى إلا أمام الخصوص ؛ أى أمام فعل النبهانى الذى هو سياق إبداعى من سياقات الشعر العماني ؛ ولعل النقـاط الحوارية الآتية تضع أيدينا على مسارب الموروث قياسا واستعمالا فـي شـعر النبهاني . هذه النقاط هي :

**أولا : المعجم الشعرى وحد الغريب فيه .**

**ثانيا : تعدد النعوت مؤكد ثراء المعجم الواصف لديه .**

**ثالثا : ضمائم اللغة وحوار الثنائيات .**

**رابعا : الوعى بقيمة الصوت باعتباره مثيرا لحركة البيت .**

**خامسا : التنوين وحق الممنوع في مسار لغة الشعر .**

**سادسا : الاختزال الصوتى المتمثل في القصر والتسهيل .**

**سابعا: سلوكات في مسار الجملة باستخدام ما أكده الموروث وباح به الاستعمال .**

**ثامنا: الإيقاع وبث إمكاناته لصالح حركة الشعر عند النبهانى .**

## أولا : المعجم الشعرى وحد الغريب فيه :

لكل شاعر إلفٌ لغوى يحرك إبداعه ، والف شاعرنا يظهر في يسر معجمه إلا ومدلولا إذا ما ابتعد عن صورة الحيوان والمكان ، فإذا ما دخل البنهانى دائرة المكان والحيوان بدت الوعورة مظهرا ومطلبا . فطريق الوصول إلى المرأة وإلى الذات يتم بقياسه واستعماله عن المشقة حتى يصل إلى مبتغاه فينضح وقتها بكثير من السهل الميسور .

فالطريق إلى المرأة لغويا شاق . وكم من كلمات في إطار الموقع والأشياء والحيوان عبرت عن غربة استعمالية وإن كان طريقها المعجمى واضحا ، وهى كلمات أغرم الشاعر بها باثا في مسارها حبه لمواقع التضعيف. وإلى البحث بعض من هذه المفردات :

١) في استخدامه لاسم الفاعل واسم المفعول برزت الصيغة المأخوذة من غير الثلاثى توضح أمر المضعف والغريب فمن المفردات الواردة في ديوانه :

مجلد ( مضطجع أو مخبول صريع )، مصعد ( مسرع )، مجملخ (محلوق الرأس ) ، المشجح ( الوتد) ، المصهب ( شاوى اللحم) ، مؤلل ( دقيق الأذنين) ، الموشق ( الأسود ) ، المقيّم ( الذى فنيت إبله ، المدعدع ( قصير الخطو مع عجلة ) ، المتغشمر ( الظالم ) المسحنفر ( المسرع ) ، المغلنفط. وكل هذه الأسماء مصنوعة من الأفعال :

جلخد ، صمعد ، جملخ / ألل ، وشّق ، خشلب ، هجّج ، شفّع ، قيم ، دعدع، غشمر ، حنفر ، غلفط .

والناظر فيها يرى أن حركة الرباعى المجرد الذى على وزن ( فعلل ) هاتف واضح في صياغات النبهانى ، وما أخذ من هذا المضعف وإن مثـل نـدرة استعمال لم يفلت من وصول النبهانى إليه .

كما يرى أن حركة الصيغة الأخرى مضعفة العين التى علـى وزن ( فعـل) تمثل مسربا آخر . وكم كان تضعف العين يمثل هوى في حركـة الـشاعر المعجمية !

فقد رامت أوصافه البحث عن هذا المضعف والتمسك به . أنظر إليه يـصف نساء الحمى المجتمعات مرتكزا على " فعّل " في قوله[1] :

خُرّدٌ غُنٌّ حِسانٌ بُهَّـج ... وُضَّحٌ يسحبنَ أذيـال السَّرَقْ

لؤلـويـاتُ الثنـايـا شُمَّسُ ... نـاعمـات عنبريات العـرَقُ

عطراتُ عوجهيّات الطُّلـى ... خطـرات نرجسيات الحـدَقْ

رُخَّص الأطرافَ عذبـات اللمى ... رُجَّج الأطراف غضّات فُنُـق

بهكنـاتُ فاتنـاتُ نُهّـد ... بدويـات مغاوير عُشُقْ

فزخم الوصف هنا لجمال المرأة لم يترك للمعجم اللاّم لكل أنماط ( فُعّـل ) مفردا في هذا السياق .

---

(١)من قصيدته التى مطلعها:

أرّق العـين خيـال متطـرق ... عَجُـز الليـل وعرنيـن الفلق

الديوان ص ١٦٦.

٢) الغربة الواردة من خلال الرباعى المجرد مضعفه وملحقة :

في الاحصائية السابقة التى صاغت اسم الفاعل والمفعول بدا أن الجذر الرباعى لفعلل أو للمضعف الثلاثى حرك هذين المشتقين لدى النبهانى وها هو الشاعر يقدم لنا دليلا آخر على انتقائه لهذا الجذر بعيدا عن المشتقين السابقين فما ورد لديه في أبياته المفردات : دردق الصغير من كل شئ ، فرزل( الرجل الضخم ) ، براغز وهى من برغز ( ولد المهاة ) ، الهلباجة ( من هلبج ) والهلباج الأحمق ، يخرزل من خرزل ( أى قطع )، سلهبة من سلهب ( الفرس الطويلة ) ، عَرّس من ( عرس ) ، صر خديّه من ( صرخد ) ، الظنابيب من ظنبَبَ ، وجفجف ، والهثاهت من ( هثهث ) ، والكتاكت من كتكت ، والقعضبى ( شديدا الصدر ) من كعضب ، والكلمات خرعبة ، تتكعكع من خرعب وكعكع. وهكذا يتأتى إدراك الهاتف المحرك فعلل .

٣) صيغ جاء بها مضعفة اللام ومنها في ديوانه :

اخروط ، تمعج ، سفنّجه ، ارتعنّت (غزرت الأمطار) ، ارجحنّت (اهتزت ) ، اندعر ( تفرقوا ) ، وهطّلع أيضا .

ومع غرابة المفردات فإن للتضعيف فيها طريقا . وكم كان التضعيف محركا للنبهانى سواء أكان عن طريق العين أم اللام أم التكرار بالفك كما هو الحال فى مضعف الرباعى الذى فاؤه ولامه الأولى من جنس وعينه ولامه الثانية من جنس آخر . فلم يترك التضعيف مفردا غير مؤلف إلا وجاء دالا عليه فما الألفاظ الواردة لديه .

الصّلق ، هجنّع ، عرِّيسة ، الشّذنيات ، ابذوذخت ( ارتفعتْ) المُعيّم (الذى فنيت وذهبت لبنه ) اعتنَّ ( أمرض ) ، ظِرّان ( جمع ظِرّ وهو العَوان

الذى تقطع أطراف شذاياه ) ، سمّع ، شغموم ( كعــصفور) إلا وفيهـا حركــة التضعيف . ومذاق التضعيف إذا ما غرّبت كلماته مــردود إلــى ذوق الــشاعر وحسّه، وثراء الجذب والاشتقاق لديه .

هذا فيض ملكه إبداع النبهانى فهو متحرك خلال غربة أثارها المــضعف الذى تنتزع الكلمات منه انتزاع قوة لا انتزاع يُسر ولين ؛ كما سيظهر لاحقا في امتلاكه صيغة منتهى الجمع .

## ثانيا : تعدد النعوت وثراء المعجم الواصف لديه .

في حق المفاخرة للشاعر وتعدد الأوصاف للأشياء والحيوان والمرأة كان الموصوف أضيق في العدّ من صفاته . فكم من تعدد للنعــوت لــدى الــشاعر! والتعدد جائز على مستوى القاعدة لكنه بمنطق التكرار والورود يبدو فى منطق الوجوب لدى النبهانى الذى حوى في جملته الشعرية معجما مكثفــا فــي إطــار نعوته المتعددة . في وصف النبهانى للفرس يقول :

وقد أغتدى قبل يبدوا الصبـــــاح بذى ميعة أعــــوجى أقــب[1]

أسيل نبيل ضليع تليـــــــع كريم الطباع جميـــــــل الأدب

فذوا لميعة وهو الفرس تعددت نعوتـــه ( أعَــوجى ) ، أقــب ، أســيل ، نبيل...) ، ولما تعددت النعوت حقّ له وفق القاعدة أن يقطع بعض النعوت وفاقا للموروث فقد ظهر القطع للنصب في (كريم الطباع ، جميل الأدب ) للمفعوليه ؛ معّ ادراك للحالية أيضا حين جاء المسوغ لصاحب الحال النكــرة مــن خــلال

(١)الديوان ص ١٩ والأعوجى المنسوب إلى الفحل أعوج، الأقب الضامر، والتليع طويل العنق

صفاته السابقة . والفرس لم تنته صفاته من خلال العد السابق لكنها تتابع في قوله :

خفيف دفيف سريع إذا ما جرى قلت برق بليل أشب

وهكذا بموروث النبهاني صار الفرس :

أعوجيا ، أقب ، أسيلا ، نبيلا ، خليعا ، تليعا ، كريما ، جميلا ، خفيفا ، دفيفا ، سريعا في بناء جملة واحدة .

والناقة العرسية لا يكتمل إطارها إلا بتتالي الوصف لديه حين يقول[1]:

دع ذا وقضّ لبانتيك بعرمس وجناءَ ناجيةٍ أمون نيزج

حرفٍ هجنعه دفاق رَسْلَه مهما تعرضها التنائف تمعج

وها هي صورة النساء تثرى بتوالي النعوت وكثرتها حين يقول[2]:

وبيت خرائد حور حسان نواعم من نبات الصيد غيد

إذا أرمعت قتل عميد قوم كشفن عن الترائب والنهود

يطفن براية شغفا وحبا

وإذا حق لأتراب راية أن يتعدد لهن الوصف فما بالنا بمحبوبة الشاعر راية التي فيها يقول[3] :

مقسم لبيضاء وهنانة ميود تمايل في العبقرى

(١) السابق ص ٥٦ والحرف الضامر، والهجنعة الطويلة، والتنائف جمع تنوفة وهي الفلاة لا ماء ولا أنيس فيها، تمعج تسرع.

(٢) السابق ص ٨٤ الترائب عظام الصدور مما يلي الترقوتين

(٣) الديوان ص ٩٣.

شموع لموع خلـــوب فتور القيام إذا رامت النهض لــــــــم تقدر

لعوب خلوب نصيد الكـــــرام ...

تصدُ بها الفتى عوهـــــــج ...

وهكذا : تأتى النعوت لتثبت كيف تتكون الصورة الشعرية من خلال هذا التوالى الذى يدل على احتواء مفردات اللغة والوعى التام بمجيئها وفق الـسياق الشعرى .

## ثالثا : ضمائم اللغة وحوار الثنائيات :

تتحرك المفردة في إبداع النبهانى أختها في ازدواجية تملك حسّ الشاعر، فهى بالوعي المعجمى والالف الذوقى تجذب ضميمتها وتـشدها إليهـا ليظهـر المفرد مركبا في حوار يسلم فيه الصدر إلى العجز ٠ والعجـز إلـى الـصدر، فالفعل يرتد إلى نفسه بوقع مصدره ، والصفة تأخذ بحجز المشترك معهـا فـي الصوغ سواء أكان ذلك عن طريق تكرار أم إضافة . وهكذا تبدو الثنائيات فـي لغة البنهاني مسكوكات انتقلت من حرية الاستعمال إلى قيْد البنهاني .

والقارئ للديوان يرى ثنائية التعبير في المدلول الواحـد ليخـتلط مفهـوم الوصف بالتوكيد كما هو واضح من ورود الثنائيات الآتية :

بالبين المبين ، بالحين المحين ، محل محيل ، طبن طابن ، يا مربعا ربع

ويرى ذلك من خلال المصدرية التى ترتد بالتوكيد كما في قوله :

تمعج معجا ، تملع ملع الأهوج ، صالقت صلقة

أو من خلال الإضافة التى يثبت فيها كل مكون دال الأخرى بما يسلم إلى وقع التوكيد كما هو واضح في الثنائيات :

بشأن شان ، أهون هائن ، ليث الليوث ، سعد السعود ، آرام رامة ، سليل سليمان .

أو من خلال التعلق بمجرور موافق للمتعلق به مثل :

مستكهب كإهاب ، الأمانة بالأمين ، أفدى النجيلة بالخيال

أو من خلال حرفة الإتباع والمزاوجة مثل حيص بيص ، وشذر مذر كما هو واضح في ثنائياته :

أمون دفون ، يهماء وهماء ، آسن آجن

أو من خلال العطف كقوله : ناحتْ فنحتْ ، ألمّ فلمّ

والناظر إلى جُلّ هذه الثنائيات يدرك :

- اشتراك اللفظ والدال بين المكونين فيها .
- ظهورها بمظهر السكّ لدى النبهاني حيث لا تفهم المفـردة بفكهـا بـل باشتباكها مع اليفها الذى يكمل حقّ التكرار المشير إلى بحث الشاعر عن تضعيف تركيبي .

فالمسرب فى حركة اللغة الشعرية مسرب الشدة والتكرار .

## رابعاً : الوعى بقيمة الصوت باعتباره مثيراً لحركة البيت :

من وعى النبهاني بالموروث استطاعته جذب البيت إلى مجموعـة مـن الكلمات تتركز على صوت يصبح حاكما إيقاعيا ومنبها ؛ وهذا أمر لا يـأتي إلا من فيض وامتلاك لأمر هذه المفردات التى يسيطر صوت من الأصوات علـى حركته ، فمن سيطرة صوت التاء على مسار البيت قوله .

تمنّى اختياراً أن أبيت ضجيعَهـــا وتُمنّى بحتفٍ بعد ذلك مُغتـــال[1]

ولو كان لتاء ( تمنّى ) المضارع أن تظهر أدركنا كيف تحرك مسار هذا البيت من خلال هذا الصوت .

ورغم وعورة صوت التاء وقلّة مورده في عطاء الكلمـات يـأتي بيـت النبهاني وهو يطوى الوعورة طيّا :

فطوى الكتاكت والعتاعت والمدامت والموامـــى[2]

ويتوالى لديه صوت الحاء مسيطراً على تموّجات البيت في قوله :

الشوقُ انحلنى وانحلك البلـــى حتى حكيتك أوحكيْتِ تفـــرُدى[3]

ومن إيقاع الراء تتحرك مائيةَ البيت التالى الدالة على جريان الريق فـي قوله :

كأنَ ريقها والفجرُ منصـــدعُ ماءُ الغمام جرى رقعًا علـــى برَدِ[4]

ويظهر وقع السين واضحا في سك السيف والسحر والالتباس في قوله :

وسلّت سُيوفا من جنون مريضة هى السحر بل أدهى التباساً من السّحر[5]

---

(١)الديوان ص ١٩٧.

(٢)السابق ص ٣٠٣.

(٣)السابق ص ٨٦.

(٤)السابق ص ٧٥.

(٥)السابق ص ١٠٥.

وتأتى الشين المتفشية بجهر العاشق بالمكنون الذى يختبئ في الحشا من خلال قوله :

مشى الشوق في أحشاء عاشقها جَهْـــــــــــرا[1]

وفى الطاء التى تنتفخ معها الأواج تأتى اللهطة والخلطة في بيته :

همطنا عديًا هَمْطة يمنـــــــــيَّة  خلطنا بها مُنْها ضهم بالمـــَجَبر[2]

وتتحرك العين ولها في دلالة السموّ باع في قوله :

لنا الفرع فرع العزّ في عيض دوحَـةٍ  من المجد عُلت من فخار بكوثر[3]

وفى الغين تفصح الغُنه وهى صوت مستملَح في نطق الدوّح والنساء عن نفسها في قوله :

هل الغادة الغنّاء من بعد عهدنـــــا  غنت بك يا مغنى الخِراد العطابل[4]

وللتفوه يتحرك جرس الفاء مع الهاء في نسق إيقاعى في قوله :

فهواك سفه فيه كلُّ مُسفـــــــــه  رأياً وفند فيه كل مُفنـــــــــــدِ[5]

والقاف تثير القلق والحركة من خلال إلف النبهاني الصيغى الذى يحتوى الرباعى المجرد مرسلا إياه قائلا :

---

(١)الديوان ص ١٢٠ .

(٢)الديوان ص ١١٧.

(٣)السابق ص ١١٩.

(٤)السابق ص ٢٠٩.

(٥) السابق ص ٨٧.

خُوصا تُقلقلُ في المفاوز مثلَ مـــــا قلقلتَ في كفِّ اليمين قِداحـــــا[1]

فالحركة في الموقع المتسع صنوا الحركة في اليد الممسكة بالأقداح حيث الكاف هى الباعث لاضطرابها .

وتتعانق اللام والكاف وهما في الأبجدية متجاورتان ليؤديا حق الامتلاك مع التمام في قوله :

ما كلُّ من سمى المليك بكامــــــل كلا ولا كلُّ السيوف ملاقـــــحُ[2]

في تتالى أصوات بعينها في النص أحسب أن النبهانى يرسم في أبياته نسقا صوتيا مفاده أن يكون إيقاع صوت مسيطرا بدالّه على بقية الأصوات ، وهذا الرسم لا يتم إلا من خلال وعى بمفردات هذا الصوت ، وربما كان للإنشاد دور في الارتكاز على صوت من الأصوات .

## خامساً : التنوين وحق الممنوع في مسار لغة الشعر :

تستعذب لغة الشعر التنوين ؛ لأن حسّه الإيقاعى يمثل موردا نغميا ؛ من أجل ذلك وجدنا في الشعر صرفا للمنوع لم تخضع له كل الممنوعات ، وإنما تمكن في صيغ منتهى المجموع .

هذه الرخصة التى استعذ بها الشاعر العربي ترد إذا ما طلبها سياق ، أوْدَعَتْ إليها حاجة دون أن تكون ظاهرة تكرارية أو ملمحا استعماليا ، وهو ما تحقق في سلوك النبهاني الذى تتحول الرخصة عنده إلى قانون فمن خلال جملة

---

(٦)الديوان ص ٧١.

(١)الديوان ص ٥٦.

أبيات الديوان وهى حوالى ثلاثة آلاف بيت[1] جاءت صيغة منتهى الجموع في ديوان الشاعر منونة مصروفة في موقع المنع ستا وخمسين مرة؛ ولعل وقفه أمام الظاهرة في نصٍ واحد لدى النبهاني تؤكد ما نقول . لقد أفصح النبهانى عن إلفه لتنوين صيغة منتهى الجموع في مقصورته[2] بوضوح فهو القائل فيها :

| | |
|---|---|
| يا هل رأيت بين قيدٍ فاللـوى | ظعائناً تجزعُ أعراض اللـوَى |
| عقائلاً من يعرب عطا بـلا | عرانجاً لصُنا بالحاظ المهـا |
| شوازب قودٍ ضوار قُحـل | قُوّه يضاهين سراحين الغضـا |

فقد حفلت الأبيات بتنوين الممنوع الممثل في صيغة منتهى الجموع حين دعا الحس الإيقاعى إلى الأفصاح عن النغمة ، وبيان دور الساكن الذى يمثل سكنته مساحتها في إيقاع الشعر أثرى من مساحة المتحرك . ولم يقف الأمر في أبيات المقصورة عند صيغة منتهى الجموع فقد نون الممنوع "يعرب" كما هو ملاحظ في البيت الثانى ، وهو علم شابه الفعل كما نون " أصلد " الصفة التى شابهت الفعل في المقصورة في قوله :

| | |
|---|---|
| كانها بدر تمـام قد عـلا | على كثيب أصلدٍ على نقـا |

أليس الساعى إلى هذا التنوين بهذا القدر من التكرار راغباً في وظيفته ومداه . وإذا كان للتنوين في تراثنا اللغوى دور أميل إلى التنكير والإطلاق فهل وقعت ظعائن النبهانى وعقّائله و عطا بله موقع الشيوع والإبهامِ ! وهل كان نداء البيت الذى غُمض فيه المنادى وأصبح شخصاً ما مدلولا عليه بوقع الاستفهام يا

---

(٢)مع حساب القصيدة الأخيرة المخمسة من مشطور الرجز يصل تعداد أبيات الديوان إلى ٢٩٨٢ بيتا.

(١)الديوان ص ١ – ٩ الديوان .

هل رأيت ؛ أي يا رجلا هل رأيت – موغلا في شيوع دلالات هذه الصيغ ! إن قراءة أخرى لقصيدة النبهاني التي مطلعها[1] :

زارتك راية بعد حول كامـــــل        فنفت همومك بالسرور الشامـــل

تجعل القارئ يجد بعد البيت الذي نوّن صيغتين هما : سرادق وجحافل بيتا يرتكز على توالي هذه الصيغة المنونة في قوله :

ومهالكٍ ومعاركٍ ومنـــــازلٍ        ونوابلٍ وصواهل ومناحـــــل

فرخصة النحوي عمدة لدى النبهاني ، فهي إن تحركت عند شاعر مـــرة فسوف تتحرك عند النبهاني مرات . وها هي الصيغة تتوالى في بيت آخر مـــن القصيدة نفسها :

جاءتك بين مجاسد وقلائـــــد        وأساور ودمالج وخلاخـــــل

ألا يدرك باحث عن صيغة مفاعل يحاول جمع كمٍ مـــن مفـــردات هـــذه الصيغة أن ديوان النبهاني يمكّنه من الحصول على قدر كبير من هذه المفردات ويمكنه أيضا من تحرك لغة الشعر صوب تنوين الممنوع إثراء لحق الإيقاع[2]!

النبهاني يتحرك في مدار القوة بصيغة وصل جمعها إلى غاية المنتهـــى ، مضيفا إلى كمّها تنوينا ؛ ومن ثم فنحن نلمـــح مـــرة أخـــرى حركـــة التفعيـــل

---

(٢)الديوان ص ٢٢٢.

(١)من الصيغ التي وردت منونة في الديوان :

برازيق، مثاكيل، يحاميم، ذعاليبا، مواجيفا، صناديد، وهي موافقة لصيغة منتهى الجموع التـــي علـــى وزن (مفاعيل) أو فعاليل... وكذلك مشاض، صواهل، مكارم، حواسر، مواهـــب، ســـوالف، أوانـــس، مـــذاهب، نحائض، طوامس، عناصر، مآثر، غطائما، ممارس، مطاعن، مشاض، مواهبا، وهي صيغ على وزن مفاعل أو فواعل .....

والتضعيف والزيادة . ولم يقف أمر التنوين عند الصيغة السابقة فقد بدت الصيغ الدالة على وزن الفعل صفة أو علما منونة لديه وقد نـدر هـذا الـوادى ؛ لأن جوازه أقل من السابق موروثا . ومن أبياته التى أكدت تنـوين الممنـوع مـن الصرف للوصفية ووزن الفعل من خلال صيغة (أفعل) :

كأنها بدر تمام قد عـلا على كثيب أصلد علـى نقـا

يخفُقُ بين أبيض وأحمـر وأزرق متَّسق وأصفـرٍ[1]

ويانع في أسود مـن أخضر يروقُ عينَ الناظر المعـزّر

كما أن من أبياته التى أكدت العلمية ووزن الفعل قوله من صيغة أفعَل :

فى الجاهلية سادوا العالمين فهُـمُ لأحمدٍ ولدين الله أنصـارُ[2]

وقوله :-

فعول فأيام فتقى فـأنـس[3]

وما جاء على وزن يفعل في قوله :

بك يابن سيد يعرب لمفجّـع[4]

وقوله :

عقائلا من يعرب عطا بـلا

---

(١)الديوان ص ٣٣٦

(٢)السابق ص ١١١.

(٣)السابق ٢٦٤.

(٤)السابق ص ١٥٠.

ولم يقف الأمر عند شبيه الفعل في صوغه ؛ فقد نون العلم المؤنث لديه. ففى خماسيته من مشطور الرجز يقول :

ابرهـــة أين وذوا المنـــــــــــار وأين من يدعى بذى الإذعـــار (١)

ولعل إيقاع راية التى شغفت الطائفين بها وهم كثر موقع التنوين ، يعطى إحساس البهجة لديها والطرب حين يقول :

يطفن برايـةٍ شغفا وحبـــــــــــا ... (٢)

هذه جملة أبيات تنبئ عن سلوك شاعر باحث عن وقع وترنم ، ملتمـــساً رخصة جعلها حركته المستمرة ، وفى كل ما جرى تنوينه لدى النبهانى أحـــسب أنه ما كان طريق اضطرار ، فالعدول من الممنوع إلى المصروف طريق ألفـــه النبهانى وارتضاه. ومع التقائه بالموروث أدرك مدار الكثرة و القلة ومـــن هنـــا كان من النادر أن يأتى بالمختوم بالألف والنون منونا كما ورد في قوله :

وعمرو بن كهلانٍ عظيـــــــــــم المراتب (٣)

شاعرنا نوّن ما قبلته الضرائر منوناً ، واتسّع فى أمر هذه الرخصة معبرا عنها جاعلا هاتفه ، وما أظن شاعرا طرح التنوين فـــي إيقاعـــه كمـــا طرحـــه النبهانى ، فالاحتياج إلى التنوين يوافق هوى الإيقاع ولا يقبل أن يكـــون إتمـــام الوزن سبيلا لصرف الممنوع وإلا لورد تنوين كل ممنوع ؛ ومن هنـــا كانـــت خصوصية صيغ معينة في نسق إبداعى هى المحرك لقبول هذا التنـــوين الـــذى

---

(٥)السابق ص ٣٣٨

(١)الديوان ص ٨٤.

(٢)السابق ص ٢٨.

أحسب أنه شبيه بتنوين الترنم المانح الصدى لإيقاع البيت ، ولم يقف أمر هـذا التنوين على الشعر وحده فهاهو أبو الطيب صاحب الإيقاع يقول " ومن الاتبـاع الموسيقى تنوين الممنوع من الصرف سلاسـلا وأغـلالا فـإن الأول غيـر المصروف سلاسلا قد تبع الثانى المصروف أغـلالا فـازداد التعبيـر بـالنون والرنين الموسيقى جمالا "[1] .

وهكذا انتبه النبهانى إلى هذه القدرة الموسيقية التى يمنحها وقع التنـوين للبيت فأكدها كما تأكدت قبله في الموروث الذى يقول :

ويوم دخلت الخدر خدر عنـيزة فقالت لك الويلات أنك مرجلـي

تبصّر خليلى هل ترىِ من ظعائـن ...

أو ألفا مكة من ورق الحمـى...

## سادساً : الإختزال الصوتى المتمثل في القصر والتسهيل :

من قيم الإنشاد الحاكمة لمسار النبهانى ارتكازه على قبيلين من الاختزال الصوتى هما :

١) ارتضاء قصر الممدود بصورة متكررة واضحة .

٢) تسهيل موقع الهمز كثيرا .

وفى الارتضاء الأول لم تعد المقصورة وحدها المبـرر الفنـى لقـصر الممدود كما هو واضح في الأشطر التالية :

وهارب سلّمه فرط النجا ، وفرعها في شرق ماء السما ، فيها لداء الفقـر والعدم دوا ، وكعبة الوفد إذا ضن الحيا ، وكل ملك حيـث مـا سـرت ورا ،

---

(٣)الإتباع لأبى الطيب اللغوى ص١١.

ومعدن الصدق لعمرى والوفا ، وسطوة ترهب مريخ السما ، في مرّه البرق إذا البرق أضا ، وبذب الأخلاق محمود الأخا ، ذا العرش والفعل الجميل والثنـــا ، ولم ينل من قصيدة غير العنا .

أقول لم تعد المقصورة المعبرة وحدها عن الجنوح إلى التقصير لاتجــاه إيقاع قافيتها إلى رحابة الألف دون اتكاء على مقطع مغلق هو الهمز الواضــح في نهاية الممدود ؛ وإنما التحرك لدى النبهانى في مسار شعره قافية وغير قافية كان تجاه كسر الممدود وجعل الألف منطق راحة وإنشاد . فقد ورد القصر فــي غير المقصورة خمساً وعشرين مرة ، والكم بهذا الحد يمثل سمة تكرارية تعتبر خصوصية لدى النبهانى تلمّسها من جوازٍ في الموروث لتصبح لديه ظاهرة[1].

وفي القبيل الثانى من الاختزال والتسهيل يبدو سلوك النبهانى واضحا في اطرَاح الهمز متحركا أو ساكنا عن طريق المبادلة بها في مقابل المد ،

فأنشأ تصبح بالتسهيل ( أنشا ) . كما في قوله :

جلّ الذى أنشا وأنبت قـــــــــــــــادرا[2]

ورؤس تتحول إلى روس كما في قوله :

رؤسا حاولت كبرا صعــــــــودا     فنالتهُ على روس العبــــــــاد[3]

والبأس تصبح الباس كما في قوله :

---

(١)من ذلك الورد : أسباب الأخا، ارخاؤه إرخا، تحكى الظبا، أصحاب الولا، ترب الوفا، ذو الوفا، مهاة الخبــا، مطاعيم فى الهيجا.

(٢)الديوان ص٧٣.

(٣)السابق ص ٨٢.

فمن للندى والبأس بعدى والوفــــــــا(١)

وأبرأ تصبح أبرا كما في قوله :

ألم تر أن الدهر ألوى بتبـــــــع     وأبرا اختيارا ملك آل محـــــرق(٢)

وقد أضحى التسهيل في شعر النبهانى لكثرته ظاهرة نبهانية فمن المهموز الذى سهل لديه في الديوان الكلمات :

يفاجئ ، رأد ، أوضأ ، يبرأ ، منشأ ، فتكافأ ، تملأ ، موطأ ، ظـوامئ ، شأنهم ، جرئ ، طئ

التى وردت في مسار أبياته :

يفاجى ، راد ، أوضا ، يبرا ، منشا ، فتكافا ، تملا ، موطّا ، ظـوامى ، شانهم ، جرىّ ، طىّ .

وقد أوصله حب التسهيل أن يقبل ياء المد الساكنة فـي موقـع للهمـزة المقصورة تسهيلا حيث تحولت الأفئدة إلى الأفيدة بالياء الساكنة في قوله :

ورقرقن نجلى أكحل الفنج هدبهـا     بسحر بأطناب الأفيدة عالـــق(٣)

نحن في سلوك النبهانى أمام موقعين للهمز أو سلوكين : الـسلوك الأول اطرحت الهمزة فيه نهائيا ؛ فقل الكم وأضحى المد معادلا يفسح الطريق للإنشاد والسلوك الثانى لا نت فيه الهمزة وسهلت وجاء معادلا لها في الموقع دون

---

(٤)السابق ص ١١٩

(٥)الديوان ص ١٧٩.

(١)الديوان ١٦٣.

إخلال بالكم وإن اختلف كيف المد أيضا ليتحول الطريق إلى التطريح والتطريب وهما طريق انشاد . فهل كان هذا المفاخر واضح النِّعم والعطـاء بحاجـة فـي إنشاده إلى هذه المساحات !

## سابعا: سلوكات في مسار الجملة باستخدام ما أكده الموروث وباح به الاستعمال .

القارئ بعمق لجملة النبهانى الشعرية يتأكد لديه أنها امتلكـت المـوروث فيما جاء صحيحا أو نادرا ، فشعره وثيقة أمينة لحركة اللغة ، وفى عجالة يسيره يرتكز البحث على الندرة وغير المألوف الذى لا يثبت إلا من خلال موروث من خلال القضايا الآتية :

### أ) لغة أكلونى البراغيث :

وهى لغة طابقت بين الفعل وفاعله في غير الإفراد فهى القائلة : ضربانى المحمدان . وطريق الأصل في العلاقة بين الفعل وفاعله أن الفعل مفرد مهمـا كان فاعله مفردا أو مثنى أو جمعا .

ومن موروث اللغة المطابقة ما ورد في قول الشاعر :

تولـــى قتال المـــارقين بنفسه وقـد أسلماه مبعد وحميـــــم

وقول آخر :

نصروك قومى فاعتززت بنصرهـم ولو انهم خذلوك كنت ذليـــــلا

وقول شاعر :

**رأين الغوانى الشيب لاح بعارضـى فأعرضن عنى بالخدود النواضـر**

وقد ارتكز النحاة على هذه الشواهد مضعفين هذا المسلك اللغوى ، أو واضعين إياه في مسار اللهجات ، أو قابلين تركيبه مع مراعاة موقعية نحوية تضع في اعتبارها سلوك الجملة تقديما أو تأخيرا ، أو التمسك بالبدلية ورفض الفاعلية ؛ وذلك لأن في الحديث الشريف ما يوحى بها كما هو جارٍ في قول المصطفى صلى الله عليه وسلم " يتعاقبون فيكم ملائكة " ولأن في القرآن الكريم ما يحتملها " وأسروا النجوى الذين ظلموا " وفي هذه اللغة يقول الأشمونى معلقا على شواهدها : " ولا يجوز حمل جميع ما جاء من ذلك على الإبدال أو التقديم أو التأخير لأن الأئمة المأخوذ عنهم هذا الشأن اتفقوا على أن قوما من العرب يجعلون هذه الأحرف علامات للتثنية والجمع وذلك نبو منهم. على أن من العرب من يلتزم مع تأخير الاسم الظاهر الألف فى فعل الاثنين والواو فى جمع المذكر والنون فى فعل جمع المؤنث ، فوجب أن تكون عند هؤلاء حروفا وقد لزمت للدلالة على التأنيث لأنها لو كانت اسما للزم إما وجوب الإبدال أو التقديم أو التأخير وإما إسناد الفعل مرتين واللازم باطل اتفاقاً[١] .

ولعل طريق الأداء والإنشاد بعيدا عن الحق اللهجى أو الحكم بالضعف يبرر قبول هذه اللغة حيث يوصى الواقع المنطقى بسكتة تتم هن سؤال مفهوم من المقام والمقال ؛ فحين نقول على سبيل المثال : ظلمونى الناس فإن هناك سكتة بعد الفعل توحى بسؤال مؤداه من ظلمك؟ ويكون الجواب استئنافا تمامه مع التقدير : ظلمنى الناس، واستغنى عن العامل بموجب وعى المقام والمقال

---

(١)حاشية الصبان على شرح الأشمونى ٢ / ٨٤

به؛ ولعل التقسيم للجملة يرتبط بموقف انفعالى لإنسان دفعه اللاشعور إلى هذا التقسيم الذى يأخذ فيه الفعل وضميره كل ركيزة واهتمام.

إن النبهانى لم يترك هذا السلوك وراء ظهرانيه فقد أفصح فى ديوانه عن هذه اللغة ثلاث مرات فهو القائل:

**إذا مانبرينَ الغانياتُ عشيــــــــة تغنينا فى سامى الشّرفـــــــــاتِ[1]**

وهذا القول يذكرنا بقول الشاعر : رأين الغوانى الشيب ...

وهو القائل فى مثل هذا السياق التركيبى أيضاً:

**أقمنَ بها سواهِكُ عاصفـــــــــاتٌ يحُكنَ على معالمها دِثـــــــارا[2]**

وهو القائل : **فقد غفلا عنا رقيبٌ وحــــــارس[3]**

مذكرا إيانا بقول الشاعر:

**وقد أسلماه مبعد وحميــــــــــم**

وهكذا فالموروث متحرك بأصله وفرعه بفصحاه ولهجاته.

**ب- النداء واستقرار حذف المنادى:**

من المدرك لدىَّ أن لغة الشعر تأبى فى كثير من أمرها ذكر حرف النداء تاركة لسياق البيت وتنغيمه ما يحقق أمر النداء؛ فالنداء فى الشعر ليس صيغة نفعيّه؛ بمعنى أن يتحرك المنادى صوب المنَادِى وقت سماع النداء فهذه حركية

---

(٢)الديوان ص ٤٨.

(١)السابق ص ١٠٠.

(٢)الديوان ص١٣٥.

لواقع مباشر غير فنى ترفضه لغة الشعر؛ ومن هنا يتبين أن من علامـــات لغـــة الشعر الإكثار من حذف أداة النداء ولا سبيل إلـــى ذكرهـــا إلا لغايـــة الإثـــارة والصخب والانفعال.

وفى نزوع لغة الشعر إلى حذف الأداة نجد التصريح فى اللغة بالمنـــادى؛ ولأنه لا يوجد أسلوب نداء بغير منادى؛ ولأنه لا خروج فى كثير عن كون (يا) للنداء؛ فإن (يا) فى نظام الموروث إذا تلاها حرف أو فعل ظل اعتبارها للنـــداء قائماً ، واستقر المنادى فى خبئ الجملة محذوفاً. وقد وعى النبهانى فى ديوانـــه أمر استقرار المنادى فى الباطن مدلولا عليه بأداة النداء، فقـــد اخفـــى المنـــادى وجهّله واعتبره موجودا دون تصريح فى أبياته:

**يا هل رأيت بين قيد فاللــــــــوى**

أى يا صاحبى هل رأيت . فالصاحب وجوده مقامى أكثر من كونه مقاليا

**يا هل رأيت عداك نمىّ بارقـــــا**

أى ياهذا هل رأيت

**ويا هل أبصرتْ عيناك ظعنـــــا**

أى يار جلا هل أبصرت.

وأبياته التى يقول فيها :

**فيارُبّ جيش كاللهام صدمتـــــه**

والمخاطب المنتزع من سياقية الشاعر هو المنادى المفترض ومثل ذلك:

**ويا رُبّ خصم قد أثرت وخائـــــفِ**

**ويا أين الزجاج من العوالــــــى**

**ويا حبّذا وادى العرار ونشــــــره**

إن الناظر لحركة النداء يجد أن استقرار أداة النداء مرتبط بنزوح المنادى فى واقع لغة الشعر فإما هو وإما هى؛ وإذا كان لها حق الوجود إنشادا وصـوتا فليستقر المنادى فى الغيب؛ لأن مسمّاه وقتها غائم غامض فلا علمية لـه تحـدد وجوده سواء أكان محمدا أم عليا أم خالدا، ولا وصـفية تـدل عليـه بالـشهرة كالطويل والشجاع والمريض، ولكنه لا يعدو مطلق مبهم على نحو : صـاحباً، رجلاً، مشارا إليه، قوما فهو فى الحس نكرة وأظنها غيـر مقـصودة لانتـزاع الشاعر من مخيلته افتراض المنادى.

النبهانى فى مسلكه السابق يتحرك بما يتيحه لـه المـوروث مـع وعـى بتوظيف هذا الموروث ووعى آخر بحق الإنشاد والإفصاح. فالأداة حين تصحب المنادى موصولة به كأنها كتلة نطقية واحدة لا وجود لراحة بينهمـا؛ لكنهـا إذا وردت وحدها دون ذكر المنادى فإن مطّاً لها يحدث سكتة تنبـئ عـن مكـان المنادى الخبئ وتعبر عنه . فحين يقول الشاعر:

ألا يا اسلمى يا دار مى على البلـى ولا زال منهلا بجرعائك القطـر

فإن مدا لا شك حاصل لحرف النداء تعقبه سكتة ليأتى فعل الأمر بعـدها؛ وتصبح السكتة دالة على مكان ذلك المنادى المحذوف.

**حـ -انفعال النبهانى بالكثرة من خلال كائن.**

لدينا فى الموروث استخدام لكم خبرية واستفهامية ، وهمـا فـى الدلالـة مختلفتان فالخبرية تنبئ عن تكثير مصحوب بانفعـال وتعجـب، والاسـتفهامية مستفسرة باحثة عن رد وجواب . وما أظن لغة الشعر تقبل فى وعائهـا "كـم" باعتبارها استفهامية، فقد جل الشعر عن أن يوجّه سؤالا باحثاً فى التوّ واللحظـة

عن جواب. فكم الاستفهامية من بضاعة التجّار والسائلين فى الأسواق عن عـــدد المبيعات وحصاد أثمانها.

كم فى مسار الشعر خبرية ففيها من الإثارة والتوتر والانفعال ما يوافـــق وقع لغة الشعر، ففى موقع زمانى فى تاريخنا حَلّ الزنج ببغداد يوماً سجلوا فيـــه الفظائع والهوان ما لا يمكن حصوله فى أزمان . وفى هـــذه اللحظـــة الزمانيـــة الآسية نجد عفريت ابن الرومى قد ألبسه مورد "كم" حين قـــال مـــسجلا هـــذه الجريمة فى نص توالت أبياته بكم الخبرية يقول فيه:

كمْ أغصّوا مـــــن شارب بشرابِ          كم أغصّوا من طاعم بطعـــــــام

معددا مثيراته قائلا:

كم فتاةٍ بخاتم الله بكــــــــر          فضحوها جهرا بغير اكتتـــــام

ليقول فى نهاية مطافه:

صبّحوهم فكابد القوم منهـــــم          طـول يوم كأنه ألف عـــــــام

فكم فى موروث الشعر لها حق ، ولها فى هذا الموروث حق آخر نـــادر الوجود متمثل فى صورة كائن التى يقول فيها صاحب أوضح المسالك: " وأمّـــا كأيّن فبمنزلة كم الخبرية فى إفادة التكثير وفى لزوم التـــصدير وفـــى انجـــرار التمييز "(١).

ويمثل لها قائلا بقوله عز من قائل : "وكأين من دابّة لا تحمل رزقها" أى وكم من دابة . ونون كأيّن نون تنوين يصح الرجوع إليها عند الكتابة والوقـــف

(٤٢)أوضح المسالك ٢ / ١٢٧.

والأحسن إثبات نونها خطاً ونطقا ويقال لها : كائنْ وكأيّنْ؛ فكائن بديل كم فـإلام كانت وجهة النبهانى عند إرادة الإخبار والتكثير؟

اتجه إلى بنية "كائن" واعيا موروثها؛ رغم ندرة استخدامها فهو القائل فى أبياته مستخدما "كائن" التى وكدت رحابة الألف فيها قدرة التأثر أكثر من المـيم الحاكمه لكم:

وكائن ليلة مُتّعت فيها، كائن تركت مدججا ذا نخوة، فكائن جُبّت نحـوك من فلاة، وكائنّ تركت من شجاع مدجّج، وكائنْ تركت من نساء حواسرا، وكائن قتلت من شجاع مدجج، وكائنْ ترى من شمرى ومن بطل، وكائن نعـشت أخـا عثرة، وكائنْ تجاوزت عن محرم..

وهكذا تصبح كائن بتكرارها خصوصية لدى النبهانى. وإذا كانـت كـمْ مثلت مثيرا لابن الرومى فإن المثير الانفعالى للنبهـانى الـدال علـى التكثيـر والمبالغة تمثل فى "كائن".

د- الموقف من "ما" النافية:

وهى عند الحازيين تعمل عمل ليس من خلال جملة قيود؛ لأنها فرع فى العمل عن الأصل المساوية له وهو "ليس" ، غير عاملة عند بنى تمـيم . ولغـة القرآن أكدت مسارا الحجازيين فى قوله سبحانه: "مـا هـذا بـشرا"، "مـاهن أمهاتهم" .

وها هو النبهانى يحركها فى شعره بجملة ما نابها فى الموروث من عمل وإهمال . فهى عاملة لديه رغم تقديم خبرها على اسمها دون أن يكون شبه جملة وذلك فى قوله:

فما عاشقاً من لا يريق دموعـه إذا زار من بُعد ديار الحقائـب[1]

واتخاذ التقديم مطلب دلالى لنفى ادّعاء العشق لمن ليس مؤهلا لعذابه.

وهى غير عاملة بموجب فقد شرطها ؛ حيث انتقض نفى خبرها بإلاّ كما فى قوله:

**وما الحبُّ إلا نظرةٌ إنّ تمكنت          من العقل أمسى فى مهاوى المعاطب[٢]**

واستقرار التعريف الدال عن الحب وهو من باب الأحكام أوجب ثبات الرتب من تأكيد أمر القصر والاستثناء.

وهو آتٍ بها تميمة غير عاملة فى قصيدة رويها المعطوف على أركان جملة (ما) مرفوع كما فى قوله:

**وإنْ أنتم لم تذعروهم بسطوةٍ          فما الأمر مسموعٌ ولا الخوف لازمُ[٣]**

وهكذا نلحظ تحرك الموروث نظاماً واستعمالا فى استخدام (ما) عند النبهانى.

**هـ- موقفه من المنقوص أو الفعل المعل بالياء.**

وظهور الحركة فى المنقوص والمعل بالياء لا يجرى فى القياس إلا مع النصب، ومع ندرة اتخاذ طريق الإظهار مع غير المنصوب ؛ فإن النبهانى فى موقع يحتاج فيه إلى التخلص من الساكنين لم يلجأ إلى حذف حرف العلة : بل

---

(١)الديوان ص ٢٦.

(٢)الديوان ص٢٦.

(١)الديوان ص ٢٩٨.

أبقاه مُظْهرا أمر حركته المرفوعة فى جمـل كـادت أن تكـون سـكاً لثبـات مكوناتها . فقدِ تحرك مكون (الخالى البال) لديه فى أبياته:

**فأرقنى والخالىُ البال هاجـــع　　فبتُ له حتى الصباح أراقـــبه [1]**

**تألّق من نجـــوا الصّفيْحة لامعا　　فأرّقنى والخالىُ البال ناعِـــس[2]**

**أشاقك برقٌ بالصَّفيحة لامـــع　　أرقت له والخالِىُ البال هاجــع[3]**

فخلى البال يروم النعاس جفنيه فهو هاجع ناعس؛ حيث الأرق من نصيب الشاعر. ووقوع النبهانى فى منطقة الساكنين رده إلى التخلص من خلال طريق مراده تحريك المد فى موقع لا يظهر فيه تحريك ، وكـان بالإمكـان اسـتخدام طريق الحذف المعهود للتخلص. مثل هذا الصنيع أكده فى المنقوص المجـرور سامى الذى أظهر علامة الجر فيه حين قال:

**تَغنّينا فى سامِي الشرفـــات[4]**

وها هى الياء فى الفعل تبقى حيث حذفها يمثـل مطلبـا إعرابيـا فـى المضارع المجزوم فى قوله:

**أقولُ فلا أعيا بشئ أقولــه　　إذا لم يفى ذو موعِد بعـــدات[5]**

فاستقرار الياء فى الفعل الناقص يذكرنا بقول الشاعر المشذذ:

---

(٢)السابق ص ٣٥.

(٣)السابق ص١٣٦.

(٤)الديوان ١٥٨.

(١)السابق ص ٤٨.

(٢)الديوان ص ٥٣.

**ألم يأتيك والأنباء تنمـــــــــى          بما لاقت لبون بنى زيـــــــــــــاد**

إن شاعرنا يتحرك بموروث نادر سلم بصحة المنقـــوض وســـلامة يـــاء المضارع فى الجزم التى وردت فى منطقة موروث مشذذ، بما يعنى أن حركـــة الموروث واضحة بالكثير والقليل ، بالشائع والمهجور ، بالنظـــام والاســـتعمال. وقد يحاول النبهانى إثباتا لحق الموروث أن يعبث بحركته فمـــع ادراكـــه حـــق الفصل وعدم السماح به بين الضمائم المتلازمـــة كحـــرف الجـــر ومجـــروره، والمضاف والمضاف إليه فإنه فى تركيب مفاده:

**كأنى على حقب من بين عمايـــــــــــة**

جاء به على نحو:

**كأنى على مِنْ حقب بين عمايـــــــــــة[(١)]**

فاصلا بين شبه الجملة (على حَقب) بحرف الجر (من) مدخلا بذلك حرف الجر على نظيره، وفاصلا بين شبه الجملة (من بين) بالمجرور (حقـــب). ومـــا أظن صنيعا مريكا مثل هذا الصنيع يتوه عن حس النبهاني الـــذى أراد العبـــث بالترتيب بذلك الاستثناء الذى يسلم إلى الأصل والقاعدة[(٢)]. ومن بـــاب العبثيـــة أيضا فى مجال التقديم والتأخير بما يفصل بين الصفة والموصوف يأتى تركيبه:

**من قبل أن يدا يدا لا تقطـــــــــــع[(٣)]**

والمراد          **من قبل أن يدا لاتقطع يـــــــــــدا**

---

(٣)السابق ص ٢٦٨.

(١)من المعلوم أن هذا من باب الخروج ومنها قطعة لهمزة الوصل فى :فإيعثيه، وما إسمه، وبإقتحام، وإعمل

(٢)الديوان ص ١٥٠.

فتقديم المفعول (يدا) فاصلا بين الموصوف (يدا) والصفة (لاتقطع) خرج بالإرباك من دال الصفة إلى دال التوكيد، وهذا إيهام بنهائى يمثل عبثـا ربمـا أنِستْ إليه أحيانا لغة الشعر.

## ثامنا : الإيقاع وبث إمكاناته لصالح حركة الشعر عند النبهانى

اعتمد النبهانى إيقاع البحور الآتية سبيلا لقصائده وفق الترتيـب التـالى: الطويل فالكامل تامه ومجزوءه فالوافر فالبسيط فالمتقـارب فـالرجز فالرمـل فالمتدارك فالخفيف والمديد. والناظر إلى حركته الإيقاعية يلمح ما يلى:-

١- لم يأنس حسه إلى بحر المنسرح ولا قصار البحور مثل الهزج والمقتضب.

٢- ندرة المجزوء لديه الذى لم يبت إلا مع الكامل مرفلا ، ومخلع البسيط الذى استخدم مرة واحدة.

٣- يملك الطويل أمره وهو بحر له جلاله فى موروث العربية، كما يرتكز على البحور المشهورة كثيرة الورود فى تراثنا العربى كالكامل والوافر والبسيط.

٤- لم يخرج فى حركة الإيقاع عن المألوف، فالبحور مدركة لديه بموجباتهـا ومجوزاتها ، وقد أثرى قافية الرجز بعلامتين بالمقصورة وبالمخمسات فى الرجزية الأخيرة فى ديوانه.

٥- أن بحوره مثلت ذوقا خاصا لديه فقد ارتبطت فيما أحس بحركة الـصورة والمضمون فلم تصبح عبئاً عليهما. فالإيقاع مساوق للغة والصورة متحركة بهما. بيان ذلك .

أ) مقصورة النبهانى :

وهى من الرجز الذى توازى تفعيلته بزحافاتها كما من الصيغ اللغوية كثيرة؛ مما يعنى قبول مورد من الصيغ اللغوية فى إطار الرجز كبير؛ ومن أجل ذلك يستطيع نص الرجز من الموروث أو من المعجم الدال أن يحمل ما لا يحمله إيقاع آخر.

لقد صلح الرجز فى حركة اللغويين أن يكون ممثلا للغريب، للشارد والوارد، وها هى مقصورة النبهانى تؤكد ذلك إذ تفيض بكم من المعجم الغريب لا مثيل له.

ب) المتدارك وركض الخيل :

أفضل حسٍ لإيقاع المتدارك ذلك البحر الذى أبته شاعرية القديم وقبلته دائرة الخليل مهملا لإحساسها بأن واقعه لم يثبت ثبات البحور الأخرى، وفى قبول الشاعر له حركه بزحاف هو فَعْلن بجوار فَعِلن هذه المزاحفة التى تسكن العين تكسر حق الدوران لدى الخليل، وهى موجودة فى الاستعمال؛ لأن حركة المتقارب فى الموقع الدائرى نفسه سوف تختلط بهذا المتدارك.

ندر الوزن لدى الشعراء وندر لدى النبهانى، وحين جاء به جاء به على نطاق الموروث الاستعمالى الذى صرّح به فى إطار العصر العباسى وما بعده مسميا إيقاعه بركض الخيل أو الخبب؛ لأن فى توارد فَعْلن ساكنة العين مع فَعِلن متحركة العين ما يشبه إيقاع ركض الخيل القافز المسرع لو جازةِ دنته، والبحر بهذه الدنة القافزة يحتاج إلى جملة لاهثة موجزة تساوق إيقاعه، وهكذا كان النبهانى واعيا حين استخدامه هاتفا لوصف الفرس؛ لوصف الخيل الذى كان وقع المتدارك من وقع حوافرها فى نصه المسرع المتلاحق اللاهث.

قل للمشغوف بربط الخيل ومن لم يَصْبُ إلى الإبل . فـالرافض لإيقـاع الإبل البطئ مشغوفا بإيقاع الخيل عليه أن يقول فى الفرس[1] :

**بدقيق المذبح عارى الوجه سليب الناهق معتـــــــــدل**

**بعريض الخد عريض الجنب عريض الصَّهوة والكفـــــــــل**

**وقصير الظهر قصير العين قصير الرُّصع بلا ميـــــــــل**

نص نادر للنبهانى استنهض فيه مدلول الفرس بالحركة الموجـودة فـى إيقاع حافره .

## حـ) مجزوء الكامل ومحاورة الموقع الإعرابى :

لمجزوء الكامل ثلاث صور ينتهى ضرب الأولى بمجئ التفعيلـة كاملـه (متفاعلن) ، وضرب الثانية بزيادة ساكن يجعل التفعيلة مذيلـة منتهيـة بـاكنين (متفاعلانْ) وهى نهاية يمكن أن تسلم إلى الصورة الثالثة لـو حـرك سـاكنها الأخير. وحدة الوصل لتصبح مرفلة (متفاعلاتن). وهكذا تختلط كثيرا الـصورة الثانية بالثالثة أو تسلم هذه إلى تلك مما كثف من ورود الكامل المجـزوء فـى تراثنا على هذا النحو، ولن يتم تبادل فى الموقع بين الصورتين إلا باتحاد الموقع الإعرابى لكلمات القافية حتى يصبح التحريك والتسكين شيئا واحدا.

فى إطار هذه المحاورة أدرك النبهانى حدود ورود مجزوء الكامل لديـه فقد جاء به مذيلا لا يقبل ترفيلا لاختلاف موقع كلماته إعرابيا فى نصّه[2]:

**إن السـوابق كلهـــــا     يقصرن عن جرى الغـــرابْ**

---

(١)الديوان ص ١٩٠.
(١)الديوان ص ٣٣.

بتسكين الروى (الباء). ولو جرت الكلمة مضافا إليه لجاء الوصل ياء وكانت التفعيلة مرفلة ؛ بيد أن ذلك لن يتم لخروج قافية البيت التالى عن موقع المجرور فى قوله:

فدسسته فلوا وقلت له اسبق الجرد العرابْ

فالعراب صفة لمفعول لا يمكن إطلاق حركتها وإلا لاختل لزوم الوصل، وكان الوقوع فى عيب من عيوب القافية وهو الإصراف قرين الأقواء؛ ومن أجل ذلك كان التذييل وحده كما كان فى نصه :

لولا طلابى للعلا     وسمو نفسى للفضائل[1]

والموت يبدى نا جذيه     إذا تشاجرت الذوابل

وقد جاء بإيقاع المجزوء مرفلا يقبل التذييل مما يعطى المنشد حسبة إيقاعية قافوية عند الوقف وقد وضح ذلك فى نصه الذى يقول فيه:

لو أن دون مطالب العلياء والشرف العظيم[2]

فكل مواقع القافية الجر بالإضافة، أو الحرف أو التبعية؛ مما يبيح الوقف بالسكون تذييلا، أو بإطلاق حركة الجر وهى الكسرة ترفيلا. وربما كان الاختيار بين المذيل والمرفل ملك المنشد أيضا فى نصه الذى يقول:

أترى المعالم بالفليح سمعن بثى إذ شكوتُ[3]

---

(٢)الديوان ص ٢٦٣.

(١)السابق ٢٥٥.

(٢)السابق ٣٨.

فرويها المتحرك تاء فاعل تنبئ عن المتكلم مضمومة فى النهاية برمتها لو رغب المنشد أن يقيد قافيته لحوّل المرفل إلى مذيل؛ لكن إلف المقابلة واختيار الترفيل كان هاجس النبهانى الذى وجهه إلى أن يتخذه متكئاً يوفز فيه شعوره مع شعور عمرو بن معد يكرب فى نصه الذى يقول فيه

**صرفت بالا عن سكينة هاجرا وسلوت هنـــــــــــدا[1]**

لأن قبول التذييل يجعل الوقع النهائى للقافية مقيدا مع التقاء ساكنين وما أحسب منشدا تكون نهايته ساكنة الآخر على نحو هندْ، بكّرْ، عمّرو ذئبْ حيث أذهب الساكن إيقاع القافية.

هكذا يتفاعل الموروث مع النبهانى، أو يتفاعل النبهانى مع المرووروث فى لحظة واحدة فاليقظة حاكمة لمنطق شعوره وإيقاعه وملائمة سياقه مع سياق السابقين حيث التضمين يمثل منطقة وفاء والتزام، وخصوصية الاختيار فى جعل الرخصة قانونا والشارد حقا تفتعل فى مكنون النبهانى لتظهر حق الإبداع الذى هو علامة شاعرنا النبهانى، الذى يفاخر بالموروث وهو يرصد حركة الآن من خلال إعلانه وإعلامه الذى يقول فيه :

**وأنا الذى بهر الملوك بفخره الفعم القديـــــــــــم[2]**

**وأنا أخو الكرم الجزيل إذا نبت كف الكريـــــــــم**

**وأخو الحلوم إذا رمت ريح السفاهة بالحليـــــــم**

**خلقى أرق من النسيم وإن ونى مَرُّ النسيـــــــــم**

---

(٢)الديوان ص٨٩.

(١)الديوان ص 257.

غير ناسٍ حكمة العماني وحركته التى لاتنسى المولى عز وجل فى كل ما يختلج حياته عملا وفنا وإبداعا وها هو شاعرنا المبدع يقر بهذه الحكمة قائلا:

كــــل المطـالب نلتـهـــــــا والشكـر للصمد العظيـــــم[1].

---

(٢)الديوان ص ٢٥٩.

# المحتويات

طبع بدار غريب للطباعة
١٢ شارع نوبار (لاظوغلي) القاهرة

## هذا الكتاب

النحو ودوره في الابداع عمل يبحث عن المزواجة القائمة بين فرضية القاعدة النحوية، وحركة النص الإبداعي، فالتشكيلات اللغوية تجهز عطاءها لتشكيل صورة النص الجمالية، وقد يصل الأمر بها إلى أن تكون المعلم الأساسي للإبداع؛ وإن تسريت إليه في مودة وخفاء وعلى استحياء.

يحكي الكتاب علاقة النظام النحوي بالإبداع؛ محاولاً أن يكتشف بعض أواصر لهذه العلاقة المخبوءة، مرتكزاً على بث هذا الأمر من خلال كشف حركة اللغة لدى أديب عبقري تنطق الكلمة لديه بالحضور والحياة، هو أبو العلاء المعري؛ الذي كان الغوص في فصوله وغاياته سبيلاً إلى بيان هذا الدور، ومن خلال قراءة أخرى لفكر ابن جني الإيقاعي في كتابه الخصائص والمعري وابن جني علمان مغرمان بإبداع هبة الشعر أبي الطيب المتنبي، وكذلك من خلال وقفة تحليلية مع نص متحرك متألق للمنخل اليشكري وارد تحت عنوان «هو والحسناء»؛ ومن خلال وقفة متأنية مع شاعر تراثي له حضور في الشعر العماني الوسيط هو «النبهاني».

وجملة هذه المداخلات تحاول أن تقول: إذا كان البدء في الإبداع للكلمة واللغة، فإن ختام المطاف أيضاً يرجع إلى وجودهما الطائر المحلق في سماء الإبداع.

أ.د. أحمد محمد عبدالعزيز كشك

